

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

HÖLDERLIN

ESSAI DE BIOGRAPHIE INTÉRIEURE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT ES LETTRES

PRÉSENTÉE PAR

PIERRE BERTAUX

Agrégé d'Allemand

Ancien élève de l'École Normale Supérieure

Ancien pensionnaire de la Fondation Thiers

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE

1936

HÖLDERLIN

ESSAI DE BIOGRAPHIE INTÉRIEURE

HÖLDERLIN

ESSAI DE BIOGRAPHIE INTÉRIEURE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT ES LETTRES

PRÉSENTÉE PAR

PIERRE BERTAUX

Agrégé d'Allemand

Ancien élève de l'École Normale Supérieure

Ancien pensionnaire de la Fondation Thiers

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE

1936



A MONSIEUR J. ROUGE

Hommage reconnaissant.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

PRÉFACE

L'œuvre de Hölderlin se caractérise avant tout par le son particulier que rend la phrase même la plus insignifiante sortie de sa plume, au point qu'on a essayé de fonder sur ce trait un procédé rigoureux pour établir l'authenticité des textes d'attribution douteuse, tout comme on éprouve un métal à sa sonorité¹.

Cet accent propre est la manifestation d'une forte personnalité poétique. Mettre en relief cette personnalité en suivant sa formation à travers l'œuvre, tel est le but que se propose notre essai de biographie intérieure.

Il ne pouvait être question pour nous de replacer Hölderlin dans un chapitre de l'histoire de la littérature allemande en relevant toutes les filiations qui aboutissent à lui et qui en partent, et en établissant des comparaisons et des parallèles. Ce serait la matière d'un autre ouvrage. Au reste, c'est un sujet qui a été plus abondamment traité que le nôtre.

Les circonstances extérieures de la vie de Hölderlin sont peu importantes. Nous en avons donné l'essentiel en quelques pages d'introduction où nous avons passé en revue les éléments étrangers à la vie intérieure de Hölderlin qui néanmoins en font le cadre, qui expliquent et déterminent l'atmosphère dans laquelle il s'est formé.

Puis nous avons étudié l'homme dans l'œuvre. Nous avons tenu compte des traits que les contemporains de Hölderlin observèrent en

1. Voir l'application que fait Ottmar Rutz de sa théorie des types à la poésie de Hölderlin. Ernst Cassirer a noté aussi cette unité de ton si frappante chez Hölderlin en termes excellents : « Chez Hölderlin plus que chez tout autre poète on sent, quel que soit le sujet ou le thème traité, le rythme et le battement de cœur d'un seul et même tempérament lyrique. » Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*, p. 113.

un poète qu'ils avaient connu personnellement, ainsi que des opinions de la critique traditionnelle; mais nous nous sommes interdit de faire état d'autre chose que des textes de Hölderlin, qui sont assez explicites pour qu'on y retrouve tous les traits qui composent la figure du poète.

Enfin nous avons voulu rassembler ces traits disséminés au gré des œuvres et des moments divers de son existence en un tableau composé.

Comme il s'agit d'un poète nous avons cité Hölderlin dans le texte allemand et avec l'orthographe originale¹; un texte poétique vaut par sa forme autant que par son sens, et une traduction, qu'elle soit une pure et simple transcription ou bien une recreation, perd l'accent personnel qui précisément importe aux yeux de l'historien soucieux d'exactitude dans celui des domaines scientifiques où il est le plus facile sans doute de glisser à l'imprécision. Les traductions que nous proposons n'ont d'autre prétention que d'apporter un secours au lecteur mal familiarisé avec la langue allemande.

Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma profonde gratitude envers mes maîtres, envers Charles Andler, dont le cours sur Hölderlin au Collège de France reste vivant dans la mémoire de tous ceux qui l'ont entendu, envers Alfred Rébelliau qui, pendant les trois années de mon séjour à la Fondation Thiers, ne cessa de porter à mon travail une attention bienveillante et éclairée, envers M. Lichtenberger, M. Tonnelat, M. Vermeil, entre tous envers M. Rouge, dont les encouragements et les conseils me furent en chaque circonstance si précieux.

1. Nous citerons toujours les textes de Hölderlin d'après l'édition Hellingrath, simplement en indiquant le tome et la page.

HÖLDERLIN

ESSAI DE BIOGRAPHIE INTÉRIEURE

INTRODUCTION

LA VIE DE HÖLDERLIN.

Johann Christian Friedrich Hölderlin naquit le 20 mars 1770 à Lauffen, petite ville de Souabe sur les bords du Neckar. Sa mère, qui avait alors vingt-deux ans, était fille de pasteur, et des deux côtés on retrouve dans l'arbre généalogique de Hölderlin une longue ascendance protestante.

Friedrich Hölderlin n'avait que deux ans lorsque son père mourut d'une attaque d'apoplexie. Six semaines plus tard naissait la sœur du poète, Heinrike.

En 1774 la mère de Hölderlin se remariait avec le conseiller Gock, bourgmestre de Nürtingen où elle vint s'établir avec ses deux enfants. Elle ne devait plus quitter Nürtingen jusqu'à sa mort, en 1828. En 1776 elle eut de son second mariage un fils, Karl Gock. En 1779 le conseiller Gock fut emporté par une pleurésie.

Hölderlin fut élevé avec le plus grand soin par sa mère, femme très pieuse, austère, profondément attachée aux trois enfants qui lui restaient : des six enfants qu'elle avait eus après Friedrich, elle en avait perdu quatre en bas âge. Mais cette éducation féminine, la sollicitude excessive dont l'entourait sa mère, le sentiment des devoirs qu'il avait envers celle qui avait été éprouvée par tant de deuils et dont il était le fils aîné, devaient

mettre Hölderlin dans une certaine dépendance de sa mère, dépendance dont il ne s'est jamais évadé. Les nécessités de l'existence le lièrent d'autant plus étroitement à sa mère qu'elle faisait pour lui des sacrifices pécuniaires et qu'il a toujours été à la merci des subsides qu'elle lui accordait lorsqu'il se trouvait absolument sans argent. Étant donné cette dépendance morale et matérielle, il a fallu beaucoup de courage à Hölderlin pour ne pas céder aux instances de sa mère qui désirait le voir s'établir comme pasteur dans un village.

Dès le début elle le destina à la carrière de théologien, par tradition familiale, et aussi parce que c'était la seule carrière que l'on pût préparer gratuitement dans les écoles de Souabe. Il apprit d'abord un peu de latin à l'école de Nürtingen où il s'attacha à son premier maître, le diacre Köstlin; puis sa mère l'envoya en 1784 au petit séminaire de Denkendorf, à deux ou trois heures de marche de Nürtingen.

A Denkendorf, l'enfant de quatorze ans dut se plier à une discipline très stricte. Un tableau rigoureux réglait l'emploi de chaque moment entre cinq heures du matin et huit heures du soir¹. Une fois par semaine, deux fois tout au plus, les élèves avaient le droit de sortir en plein air pendant une heure ou deux. Ils portaient un froc noir sans manches, et menaient une vie monacale et très laborieuse. Les élèves parlaient latin entre eux. Les lettres de Cicéron, Cornelius Nepos, les Tristes d'Ovide, en grec la Cyropédie de Xénophon, telles étaient les lectures de classe. Au latin et au grec on joignait l'hébreu, un peu de logique, d'histoire, d'arithmétique, de géographie. Mais la base de l'enseignement était la Bible. Sitôt levés, les élèves récitaient la prière, entendaient la lecture d'un chapitre de l'Ancien Testament; à dix heures, lecture de psaumes et d'un chapitre de l'Ancien Testament; les repas commençaient avec des chapitres de l'Ancien et du Nouveau Testament, se terminaient sur la prière et des chants pieux. A huit heures du soir, un chapitre du Nouveau Testament et un cantique; sur quoi l'on allait se coucher.

1. Voir l'ouvrage de Claverie.

Heureusement il y avait à Denkendorf une institution libérale : sur les soixante heures de travail prévues chaque semaine, trente-cinq étaient réservées au travail personnel, libre. Dès ce moment s'affirme la vocation poétique de Hölderlin, par des poèmes en latin et par ses premiers poèmes en allemand.

Au bout de deux ans de ce régime, en 1786, il entra au séminaire de Maulbronn, qui représentait un degré supérieur dans la hiérarchie des séminaires de théologie protestante. Ce séminaire s'était établi dans un couvent fondé sans doute au ^{xii}^e siècle par les Cisterciens. A Maulbronn, où la discipline semble se relâcher un peu, il mène une existence solitaire et rêveuse. C'est pourtant là qu'il se lie avec ses premiers amis, Bilfinger, un bon vivant qu'il avait connu à Denkendorf, Immanuel Nast, à qui il écrit des lettres exaltées. C'est aussi l'époque de son premier amour : il a dix-sept ans, il s'éprend de Louise Nast, fille de l'administrateur du couvent, et cousine de son ami Immanuel Nast. Ils s'écrivent, échangent des vers.

A l'automne de 1788, il entre pour cinq ans au Stift de Tübingen, ce séminaire de théologie protestante qui garde aujourd'hui encore sa tradition et sa réputation. Le Stift, qui présente en Allemagne un cas peut-être unique d'enseignement humaniste et classique, a profondément marqué Hölderlin. D'abord il y a passé ces années décisives de dix-huit à vingt-trois ans où il s'est ouvert au monde. Puis il y a trouvé les éléments d'une culture qui convenait à son tempérament. En outre sa vie sentimentale y a été assez agitée. Il écrit, au début, des lettres très tendres à Louise Nast. Pourtant au bout de quelque temps il lui renvoie ses lettres et l'anneau qu'ils avaient échangé ; on peut croire qu'il est sincère lorsqu'il écrit à Louise que la raison en est qu'il ne veut pas l'entraîner dans un avenir qu'il prévoit incertain. Il s'éprend alors d'Élise Lebet, la fille d'un professeur à l'Université de Tübingen ; elle est élégante, coquette ; au bout de peu de temps Hölderlin s'aperçoit qu'il fait fausse route, et dès avant de quitter Tübingen il a renoncé à Élise Lebet.

C'est à Tübingen qu'il noue les grandes amitiés de sa vie, celles qui dureront et qui auront de l'importance. Pendant les premières

années passées au Stift, ce sont Magenau et Neuffer, avec qui il fonde une société poétique, le *Dichterbund*; ils l'incitent à donner une forme à son inspiration, ils relèvent le courage du jeune poète lorsqu'il se sent rebuté par les difficultés; leur amitié l'environne de cette atmosphère de griserie sentimentale favorable au génie poétique. Ils tiennent solennellement des réunions périodiques où ils boivent, récitent leurs vers, louent l'amitié : ils tiennent un registre de ces réunions, où ils recueillent leurs poèmes à tous trois.

En 1791, Neuffer et Magenau quittent le Stift. Aux amitiés poétiques succèdent les amitiés philosophiques : Hegel et Schelling, ce dernier plus jeune mais plus précoce, habitent avec lui dans la *Augustinerstube* où se crée une atmosphère d'exaltation philosophique autour de la lecture des anciens, de Platon surtout, mais aussi de Kant, du *Contrat social* et des lettres de Jacobi sur Spinoza. Les événements du jour — nous sommes en 1791-1792 — sont commentés avec passion. La tradition veut que Hölderlin, Hegel et Schelling aient fait partie d'un club politique secret qui s'était formé dans le Stift, où l'on se répandait en imprécations contre les tyrans, chantait la *Marseillaise*, plantait des arbres de la Liberté au bord du Neckar — ce qui amena le duc de Wurtemberg, inquiet de ces menées révolutionnaires et de cet esprit frondeur, à intervenir personnellement au Stift et à menacer les récalcitrants de graves sanctions.

C'est également de cette époque que datent les relations de Hölderlin avec les poètes souabes, Matthiesson, Conz, Schubart. Il se lie avec Stäudlin qui après la mort de Schubart joue un rôle littéraire important à Stuttgart, et publie dans son *Musenalmannach* des poèmes de Hölderlin. C'est également à Tübingen que Hölderlin fait la connaissance d'un jeune juriste, Isaak von Sinclair, dont l'amitié tiendra une grande place dans son existence.

A ce moment-là Hölderlin est un grand jeune homme — environ 1 m. 75 — assez vigoureux et d'une solide ossature, qui porte non sans élégance le manteau noir à col blanc rabattu. Il donne à ses condisciples une impression de noblesse et de grande finesse à la fois, et Schwab nous rapporte le propos de l'un d'eux

qui se souvenait plus tard que lorsque Hölderlin se levait de sa table, « on croyait voir marcher Apollon ». Un autre, Rehfuës, ne se souvient que d'une image qui l'a frappé : l'attitude de Hölderlin jouant du violon, son visage régulier, son air calme, sa taille élancée, ses vêtements soignés, et cette impression que de toute sa personne émanait quelque chose de supérieur : *jener unverkennbare Ausdruck des Höheren in seinem ganzen Wesen*¹. Hölderlin avait rapidement appris à jouer de la flûte avec un flûtiste aveugle, Dulon, qui bientôt déclara qu'il n'avait plus rien à enseigner à son élève.

Mais à cette image stylisée il faut ajouter d'autres traits. Hölderlin était indépendant et vif : élève peu discipliné, non par négligence mais par intention, on le punit un jour de six heures d'incarcération *ob publicas injurias ergo ludimagistrum*; Hölderlin trouvant un fonctionnaire subalterne, le *Mägdlein-provisor*, d'une impolitesse systématique avec les jeunes théologiens, il envoie un jour son chapeau rouler par terre. Tous deux se rendent devant l'éphore qui déclare dans son rapport que le candidat Hölderlin n'a rien nié, qu'il s'est montré cependant correct et modeste, tout en justifiant son désir d'obtenir satisfaction.

Son maintien « apollinien » cache aussi une inquiétude augmentée par le sentiment de malaise que lui donne la discipline trop stricte, voire l'espionnage. Il se compose un maintien, mais il est au fond souvent esseulé, agité, déchiré. L'ambition et la mélancolie se partagent son âme, et le Stift ne lui apporte, en dépit des amitiés qui l'entourent, qu'une pâture insuffisante. Sans doute aussi est-ce au Stift que s'opère en lui la crise religieuse, dont aucun texte ne témoigne, et le détachement du christianisme, tel du moins qu'il le voit pratiqué par les théologiens.

En décembre 1793 il passe devant le Consistoire Royal de Stuttgart l'examen qui l'admet à exercer le ministère évangélique.

Lorsqu'il quitte l'Université, ses maîtres portent sur lui cette

1. VI, 225. Les citations sont faites d'après l'édition Hellingrath

appréciation : *Valetudo firma. Statura venusta et mediam excedens. Eloquentium gratum. Gestus placentes. Ingenium felix bonum. Indicium excultum. Memoria fida. Scriptio lectu facilis. Mores boni et placidi. Industria probanda. Opes largae. Studia theologica multo cum successu tractavit. Orationem sacram recte elaboratam decenter recitavit. Philologiae, imprimis Graecae, et philosophiae, imprimis Kantianae, et literarum elegantiarum assiduus cultor. Anno 1793 d. 6. Dec. Multas in Textum Rom, V, 10 sententias stylo ac numero quidem concinnas, sed nimis generales voce distincta, sed declamatoria in concione s. protulit. In discursu bene se gessit.*

Hölderlin ne veut pas — comme le Consistoire serait en droit de l'y obliger — occuper une chaire pastorale, pour le moment tout au moins. Il cherche une situation de précepteur ; Stäudlin écrit à Schiller le 20 septembre 1793 pour lui recommander le jeune poète des Hymnes : Hegel se joint à lui, dit-il, pour demander à Schiller de faire donner à Hölderlin une place dont il dispose auprès du fils aîné de Charlotte von Kalb. Schiller reçut Hölderlin et le recommanda à son amie, non sans quelques restrictions d'ailleurs.

A la Noël 1793, Hölderlin s'installe à Waltershausen, chez Charlotte von Kalb, où il va passer un peu moins d'un an. Charlotte von Kalb estimait beaucoup ses talents d'éducateur et de poète, mais son fils était un enfant difficile. Hölderlin s'était consacré avec trop d'ardeur à sa tâche, et sa santé en souffrait. Charlotte von Kalb elle-même lui conseilla bientôt un autre arrangement. Elle écrit à la mère de Hölderlin pour lui montrer les avantages d'une nouvelle solution : en novembre 1794, le maître et l'élève iront s'installer à Weimar. Là, Hölderlin sera plus libre, il n'aura à s'occuper que de l'instruction et non de l'éducation de son élève. En outre, il sera dans une atmosphère plus favorable à son développement intellectuel.

Mais à Weimar Hölderlin se montre irritable, exigeant avec son élève ; Charlotte von Kalb écrit à Schiller que Hölderlin est d'une susceptibilité sans bornes, et qu'on croirait parfois qu'au fond de son attitude il y a quelque trouble de la raison. Généreu-

sement, elle munit Hölderlin d'argent pour trois mois avant de se séparer de lui; il va s'établir seul à Iéna, sous la tutelle de Schiller.

Pour la première fois, Hölderlin mène une vie indépendante. Malgré l'insistance de sa mère, il refuse une chaire pastorale à Neckarshausen. Il espère gagner sa vie, si petitement que ce soit. Il faut dire que son existence à Iéna est plus que simple; il ne prend qu'un repas par jour, n'ose pas brûler de bois pour se chauffer; sa garde-robe est fort mal montée; sans doute cette misère n'est pas étrangère à la nervosité qui s'accroît chez lui au cours de l'hiver et du printemps de 1795.

Il vit à Iéna dans une atmosphère d'excitation, presque de surexcitation intellectuelle. Herder le reçoit avec chaleur; il suit avec enthousiasme les cours de Fichte. Surtout Schiller l'admet dans son intimité, mais précisément au moment le plus défavorable : à cet instant précis Schiller, dont l'existence commence à s'organiser, glisse vers un certain conformisme qui se marque en particulier par sa réprobation des « excès » de la Révolution française. Hölderlin est au contraire d'un enthousiasme révolté qui doit être désagréable à Schiller pour qui c'est un stade dépassé. Déchiré par le conflit entre son admiration profonde pour Schiller et le sentiment que dans leurs querelles idéologiques ce n'est pas Schiller qui a raison, Hölderlin se sent dans la position difficile de celui qui est convaincu d'être dans le bon chemin et qui, par respect, n'ose pas s'affirmer.

En juin 1795 ces rapports avec Schiller lui semblent ne plus pouvoir durer. De plus Hölderlin, qui a espéré pouvoir un jour faire des cours à l'Université d'Iéna, voit que cet espoir est vain. Il n'a plus d'argent; il a déjà demandé et obtenu un secours de sa mère, il n'ose renouveler cette demande; il quitte précipitamment Iéna. Sa fuite le mène chez sa mère, à Nürtingen, où, l'excitation tombant, il se sent déplorablement vide et déprimé.

Hölderlin passe l'été et l'automne de 1795 à Nürtingen, cherchant un préceptorat qui lui éviterait de se mettre à la disposition du Consistoire de Stuttgart.

A la suite d'une visite à Sinclair qu'il va voir à Homburg, son

ami, désireux de le voir venir près de lui, lui procure une place chez le banquier Gontard à Francfort. Il s'agissait de faire l'éducation des quatre enfants, surtout de l'aîné, Henry, qui avait alors huit ans.

Dans les premiers jours de janvier 1796 il s'installa dans cette maison où il devait rester près de trois ans. Le banquier Gontard était un excellent homme d'affaires, mais sauf les cours de la Bourse tout lui était indifférent, en particulier l'éducation de ses enfants, dont il laissait la charge à sa femme. Suzette Borkenstein, originaire de Hambourg, se sentait un peu isolée dans ce milieu de commerçants enrichis de Francfort. Fine, cultivée, elle allait prendre un plaisir particulier à la présence de Hölderlin; de plus, Hölderlin ressemblait de façon frappante au frère de Suzette Gontard, ce qui devait au début hâter leur familiarité. Belle, d'une élégance sobre, elle fit grande impression sur le jeune théologien souabe¹; il s'éprit bientôt de cette femme à l'âme si noble, qui lui apparaissait comme une Grecque, comme le témoignage unique, la survivance d'une beauté que sans elle on eût cru disparue.

Pendant l'été de 1796 Suzette Gontard quitta Francfort avec ses enfants devant la menace de l'invasion. Hölderlin fut chargé de l'accompagner à Cassel, puis à Bad Driburg. Il est certain que ce fut là le moment le plus heureux de la vie de Hölderlin. Il eut aussi la grande joie de rencontrer à Bad Driburg l'homme qu'a-

1. Marie Belli-Gontard, la nièce du banquier Gontard, raconte les derniers souvenirs qu'elle ait de sa tante Suzette Gontard (Marie Belli-Gontard avait alors quatorze ans) et trace le portrait suivant : « En juin 1802 mes parents donnèrent un grand dîner; ma tante, Mme Gontard-Borkenstein, y était. Elle ne m'avait jamais paru plus jolie; je me souviens encore de la façon dont elle était habillée. Elle avait un dessous de robe de satin blanc et une robe de tulle noir, des manches courtes, un petit chapeau de crêpe blanc avec une plume; les bras, la gorge et le visage blancs comme de l'albâtre. Les messieurs ne cessaient de l'entourer. Le ministre d'Autriche, le comte Schlick, son attaché, le baron von Schall, et le ministre de France, M. von Hiersinger, bavardaient tout le temps avec elle.

« Quelques jours plus tard, j'avais pris un gros refroidissement.... Ma tante Suzette vint me voir dès que je me sentis un peu mieux; qu'elle était belle et gentille avec sa robe d'indienne brune très simple, les cheveux légèrement relevés. En s'en allant elle me donna la main et me promit de revenir bientôt.

« Le lendemain ses enfants eurent la rougeole, elle les soigna; prise par la contagion, elle mourut victime de son devoir maternel. Mon oncle, de douleur, se jeta dans une voiture et partit comme un fou — un an plus tard il était fiancé de nouveau. » Marie Belli-Gontard, *Lebenserinnerungen*, p. 61 et suiv.

près Schiller il devait admirer le plus, et peut-être avec moins de restrictions : Wilhelm Heinse, l'auteur de l'*Ardinghello*.

Toutefois c'était là un bonheur qui ne pouvait durer. La susceptibilité de Hölderlin, si vive, était mise à rude épreuve. On ne manquait pas de lui faire sentir qu'un précepteur n'est dans une société favorisée par la fortune qu'un serviteur à gages. De plus sa passion pour Suzette Gontard, passion partagée, devenait trop éclatante pour que fût évité longtemps encore un incident. Il n'est pas nécessaire de croire au récit de Carl Jügel qui tend à mettre cet incident sur le compte de la malveillance d'une femme de chambre pour comprendre que l'inévitable soit arrivé, que Hölderlin ait dû partir¹. Une lettre récemment publiée² nous semble confirmer que dès janvier 1797 il prévoyait qu'un jour il lui faudrait s'en aller.

Hölderlin s'établit en septembre 1798 à quelques kilomètres de Francfort, à Homburg, où son ami Sinclair l'a invité à vivre près de lui. De nouveau il mène une vie de privations. Il correspond secrètement avec Suzette Gontard ; il a même avec elle quelques entrevues furtives. On a retrouvé et publié en 1920 sous le titre *Briefe der Diotima* les lettres de Suzette Gontard.

A Homburg — encore qu'à ce moment il lie de nouvelles amitiés ferventes, avec Böhlendorff par exemple — il mène une existence repliée, mais d'une vive activité intellectuelle. Il travaille, il fait divers projets ; il songe à fonder matériellement son existence, et pour cela essaie de mettre sur pied un projet de revue dont il attend les ressources financières qui lui manquent. Mais les collaborations sur lesquelles il a compté bien à la légère lui font défaut. Schiller lui déconseille formellement de poursuivre son projet. Hölderlin, découragé, s'adresse encore à Schiller pour lui demander à nouveau un préceptorat. Schiller ne répond pas.

1. Le récit que fait Carl Jügel (cf., VI, 269) de la façon dont Hölderlin aurait été amené à quitter la maison Gontard après une scène violente provoquée par la malice d'une femme de chambre et la jalousie de Gontard, simplifie à la fois et romance un départ qui depuis longtemps était prévu comme nécessaire. Il est certain qu'il y eut un incident : Suzette Gontard sera amenée à regretter la façon brusque dont Hölderlin est parti, ce qui leur rend plus difficile de se revoir ; mais que fut au juste cet incident, on ne peut le savoir.

2. *Literarische Welt*, février 1934.

Abattu, Hölderlin, profitant d'une absence de Sinclair, quitte Homburg et revient chez sa mère au printemps 1800. De Nürtingen, il fait quelques excursions dans les environs. Une meilleure nourriture, le calme, le printemps l'aident à se rétablir. Ses amis de Stuttgart, Neuffer et Landauer, l'invitent à passer quelque temps près d'eux. Il trouve là un milieu sympathique, une activité intellectuelle, il semble revivre et presque retrouver le bonheur. Mais il craint d'avoir attiré sur lui l'attention du Consistoire, et que bientôt on ne l'oblige à occuper un poste de pasteur. Il accepte d'aller en Suisse, à Hauptweil, faire l'éducation des enfants d'un riche commerçant du nom de Gonzenbach.

Il y arrive en janvier 1801; dès le mois d'avril le maître de maison se voit obligé de se séparer de lui, et l'en informe avec ménagements. Quel en est le motif? Hölderlin donnait-il des signes de dérangement cérébral? Cela n'est pas impossible. Sans doute s'était-il montré tout au moins d'une nervosité inquiétante et peu convenable à quelqu'un qui a charge de jeunes enfants.

Il retourne chez sa mère, on devine dans quel état d'âme. Une fois encore il écrit à Schiller pour lui demander conseil et secours. Schiller ne semble pas lui avoir répondu. Enfin il quitte Nürtingen vers la fin de l'année et arrive en janvier 1802 à Bordeaux, où un ami lui a procuré une situation de précepteur auprès du consul de Hambourg, Mayer. On est très mal renseigné sur ce qui s'est passé en France. Au début de juillet 1802 on le voit arriver chez sa mère, le visage décomposé, gesticulant, pris d'accès de rage ¹.

1. On n'est pas d'accord sur le moment précis où Hölderlin a eu l'accès violent d'où l'on peut faire dater la phase aiguë de sa maladie. La seule chose certaine, c'est que la première fois qu'on le voit à son retour de France, il est fou. Reprenons les données du problème.

Hölderlin passe l'hiver 1801-1802 comme précepteur à Bordeaux dans une famille allemande.

Le 9 mai 1802 il se fait établir un passeport pour retourner en Allemagne. Ce passeport est visé à Strasbourg le 6 juin.

Le 22 juin, Suzette Gontard meurt à Francfort après dix jours de maladie; elle a contracté la rougeole en soignant ses enfants. Le 30 juin Sinclair écrit à Hölderlin pour lui annoncer la terrible nouvelle; il lui envoie la lettre à Bordeaux, ignorant que Hölderlin en est parti depuis près de deux mois. (Signalons en passant une erreur de l'édition Hellingrath, qui dit (VI, 334) que Hölderlin a quitté Bordeaux en juin, alors que c'est en mai.)

A une date imprécise, vers les premiers jours de juillet, Hölderlin arrive chez sa mère, en proie à une crise de folie furieuse.

Nous ne savons ni pourquoi il a quitté Bordeaux, ni par quel moyen de transport,

Sa mère le soigne avec patience et dévouement ; peu à peu, il se calme. Lorsqu'un accès de fureur le menace, on lui apporte son Homère, qui exerce sur lui une étrange vertu apaisante. Au bout de deux mois, son ami Sinclair l'emmène avec lui en voyage, à Regensburg et à Ulm. A Regensburg, il le fait examiner par des médecins qui le considèrent comme fou. Sinclair, qui remarque en lui une étonnante vigueur d'esprit, ne veut pas croire à la folie de son ami. Il demande en tout cas à sa mère de le traiter avec

ni suivant quel trajet il est revenu, ni ce qu'il a fait entre le 6 juin, date de son passage à Strasbourg, et le début de juillet, date de son arrivée à Stuttgart et Nürtingen.

Était-il fou quand il a quitté Bordeaux ? On a suggéré qu'il avait pu paraître étrange à la famille chez qui il se trouvait, ce qui aurait motivé son congé. On a également supposé qu'on aurait voulu obtenir de lui l'exercice de ses fonctions de pasteur dans la colonie allemande de Bordeaux, exercice dont il avait une phobie malade. En tout cas il est vraisemblable que si Hölderlin avait été pris de folie à Bordeaux, on ne l'aurait pas laissé partir dans cet état ; de plus il a pris la précaution de renvoyer ses effets chez lui avant de partir (Müller Rastatt, p. 141).

On semblait considérer comme acquis que Hölderlin avait traversé la France à pied ; on disait même que la fatigue et la chaleur avaient pu provoquer la crise. Mais il aurait mis au maximum vingt-sept jours pour parcourir le millier de kilomètres qui sépare Bordeaux de Strasbourg. Cela représente une moyenne de 37 kilomètres par jour, sans un seul jour de repos. Par ailleurs il n'y a aucune raison de supposer qu'il ne soit pas revenu en diligence. Il existe il est vrai le soi-disant témoignage d'une certaine Mme de S...y, rapporté par Moritz Hartmann, que l'édition Hellingsrath reproduit sans en mettre en doute l'authenticité. Cette dame aurait vu, vers l'époque où Hölderlin revenait de Bordeaux, un Allemand fou qui aurait passé quarante-huit heures dans le château de son père, près de Blois, et aux environs immédiats du château. Ce témoignage nous paraît fabriqué de toutes pièces par Moritz Hartmann. D'abord il reprend l'hypothèse du retour à pied de Hölderlin, dont nous avons dit pourquoi elle est invraisemblable ; mais cette hypothèse était généralement admise du temps de Hartmann. Elle devient encore plus invraisemblable lorsqu'on voit ce marcheur qui doit parcourir mille kilomètres en vingt-sept jours au plus, flâner pendant quarante-huit heures dans la campagne de Blois, errer à travers les champs et les bois sans but apparent. De plus le témoignage de cette Mme de S...y qui, cinquante ans après, donne tant de détails sur un événement en soi aussi peu important dans la vie de la petite fille qu'elle était alors, qui en particulier rapporte les propos philosophiques et mythologiques de l'étrange visiteur, peut à bon droit paraître suspect. Hartmann l'a si bien senti qu'il a pris des précautions pour rendre vraisemblable ce qui ne l'est pas. Il introduit dans son récit une tante un peu pieuse et qui aime à philosopher, et qui tient son Journal où elle a noté les propos que sa nièce reproduit un demi-siècle plus tard. Ces propos répondent plus exactement à l'image que l'on se faisait de Hölderlin d'après le témoignage des romantiques, de Bettina Brentano en particulier, qu'à l'image que l'on a de lui aujourd'hui.

Autre point : qu'a fait Hölderlin du 6 juin au début du mois de juillet ? Lui qui vient de parcourir — de quelque façon que ce soit — mille kilomètres en moins d'un mois, il met trois semaines ou plus pour parcourir les quelque 150 kilomètres qui le séparent encore de chez lui. Nous émettons une hypothèse dont il est fort étonnant qu'elle n'ait jamais été faite, tant elle semble s'imposer lorsqu'on prend soin d'éliminer les faux témoignages et qu'on rapproche les dates précises. Hölderlin, étant à Homburg, avait eu des entrevues secrètes avec Suzette Gontard. La dernière en date se place vers le début de mai 1801, au moment où Hölderlin quitte Homburg et retourne à Nürtingen. Il n'est au moins pas invraisemblable que Hölderlin, sur le chemin du retour, une

beaucoup de ménagements; ce qui est délicat, car cet être sensible prend ombrage même d'attentions qui laissent entendre qu'on le considère comme malade. Jusqu'en 1804, sa mère le soigne; il travaille avec acharnement, ne prend presque pas d'exercice. Schelling vient le voir, et écrit à Hegel une lettre navrée. Il est totalement absent, néglige sa personne, lui qui était autrefois si soigneux; ses propos sont moins incohérents que son extérieur ne le ferait supposer.

Dans son entourage, on n'a plus aucun espoir de le guérir¹.

fois à Kehl, ait été tenté de revoir Suzette Gontard et de pousser une pointe jusqu'à Francfort. Il quitte Strasbourg le 6 juin; Suzette Gontard tombe malade le 12 et meurt le 22. On peut supposer que Hölderlin a appris sa mort à Francfort, et que l'émotion a déclenché la crise au milieu de laquelle il apparaît quelques jours plus tard chez sa mère. Rien ne prouve que les choses se soient passées ainsi, mais rien ne prouve le contraire, en particulier rien ne donne d'indication sur l'emploi de son temps entre le 6 juin et le mois de juillet, et rien ne laisse supposer qu'il ait appris la mort de Suzette Gontard en d'autres circonstances. Le choc émotif expliquerait assez bien la crise. Enfin si l'on s'étonnait de le voir faire un « raid » de 100 kilomètres pour revoir Suzette Gontard, rappelons qu'à Tübingen il avait fait une marche forcée de dix-huit heures pour aller à Maulbronn revoir Louise Nast dont à ce moment il était épris.

1. La maladie de Hölderlin semble être la démence précoce catatonique. Les symptômes sont en général ceux que décrivent les psychiatres (Georges Dumas, *Traité de Psychologie*, II, 852 et suiv.). On reconnaît le négativisme, le maniérisme, la stéréotypie, etc. Comme le remarque Georges Dumas, ce sont des symptômes « qui peuvent se rencontrer parfois chez des aliénés non déments, et leur accumulation ne saurait à elle seule leur donner une signification démentielle. C'est parce qu'ils paraissent ne signifier vraiment rien et ne correspondre à aucune pensée ni à aucun sentiment qu'ils peuvent être considérés comme signes de déchéance. » Et en effet, chez Hölderlin, nous croyons que ces symptômes qui apparaissent peu à peu ne peuvent être considérés comme signes de démence qu'à partir du moment où ils ne correspondent plus à aucune pensée ni à aucun sentiment — moment qui se laisse assez facilement préciser, et qui se place après la partie de la production poétique de Hölderlin qui nous intéresse.

Georges Dumas ajoute : « Mais, tandis que l'activité psychomotrice se canalise dans des attitudes et des gestes dépourvus de signification, la pensée représentative n'est pas aussi vide que le terme de stupeur permettrait de le supposer. Ralentie dans ses processus, le plus souvent incohérente et brisée, cette pensée présente parfois assez de continuité et de stabilité pour soutenir un délire. » Il est curieux de voir Sinclair longtemps persuadé que son ami n'est pas fou — ses pensées sont trop cohérentes, pense-t-il, pour être celles d'un fou — et que c'est seulement une attitude qu'il se donne pour protéger sa vie intérieure.

On retrouve chez Hölderlin les trois stades de la démence précoce : la période d'invasion, dont on ne peut dire quand elle commence, qui est marquée par des troubles de l'humeur et du caractère, et chez Hölderlin par des fugues (voir note 2, p. 93); à partir du printemps 1802, la période d'état, marquée par une destruction de la cohésion intime de la personnalité, avec lésions prédominantes de l'affectivité et de la volonté; enfin une période terminale d'affaiblissement, qui commence deux ou trois ans après et dure près de quarante ans, jusqu'à la mort.

Les facultés intellectuelles de Hölderlin sont restées épargnées les dernières, jusqu'en pleine période d'état. Sans doute ont-elles subi l'influence de la maladie, mais en général indirectement : troubles de la mémoire (Hölderlin avait une mémoire médiocre, ce qui n'est pas sans influer sur sa manière d'écrire), troubles du langage, impulsions verbales, hallucinations motrices verbales, stéréotypie, paralogies, peut-être troubles

Sinclair n'abandonne pourtant pas son ami; il vient le voir à Nürtingen; une fois même il le remmène; il a obtenu du Landgraf de Homburg la nomination de Hölderlin comme Bibliothécaire de la Cour, ce qui lui assure, grâce à l'extrême obligeance de Sinclair, un petit revenu en plus des 125 ou 150 florins annuels que sa mère peut lui verser sans entamer la part d'héritage de son frère et de sa sœur. Il semble que Hölderlin ait retrouvé Homburg avec plaisir; il y passe deux ans, chez un horloger d'abord, qui bientôt en a assez d'avoir un fou chez lui, puis chez un sellier du pays. Sinclair faisant l'objet d'un procès en haute trahison et étant accusé de complot politique, le dénonciateur implique également Hölderlin; un certificat médical en date du 9 avril 1805, établi par le Dr Müller, qui l'avait déjà examiné en 1799 et, dès ce moment, déclaré profondément hypocondriaque, affirme — mais qui sait? peut-être pour dégager la responsabilité du poète — que Hölderlin parle un charabia mêlé d'allemand, de latin et de grec, et ne prononce que des phrases sans suite, totalement incompréhensibles. A ce moment, Bettina von Arnim vient le voir et nous laisse de curieuses notes sur la visite qu'elle a faite au poète fou¹, notes d'un romantisme exalté, mais d'une intuition pénétrante.

La situation de Sinclair auprès du Landgraf est compromise; obligé de restreindre ses dépenses et de s'absenter souvent, il ne peut plus entretenir Hölderlin. Il craint même que pendant ses absences on ne fasse un mauvais parti à Hölderlin contre qui la population de Homburg est très irritée. Sous prétexte d'acheter des livres, il emmène Hölderlin à Tübingen, et là le remet aux mains du Dr Autenrieth, qui s'est fait une spécialité de guérir les fous en les empêchant de manifester leur folie, ce qui était une curieuse façon de pratiquer avant la lettre les théories psychologiques de William James. Par exemple il appliquait une sorte de bâillon à ceux qui hurlaient et ligotait les agités. Il semble que ce traitement n'ait fait qu'aggraver l'état de Hölderlin.

hallucinatoires. Toutefois, contrairement à ce qu'on observe couramment, sa capacité de travail intellectuel n'est pas diminuée; au contraire, même en période d'état, il se surmène. Il est vrai que le rendement de son travail est réduit.

1. VI, p. 375 et suiv.

En 1807, on le confia à un menuisier relativement aisé du nom de Zimmer, qui le garda jusqu'à sa mort. Lorsqu'il quitta la clinique, un médecin déclara qu'il n'avait plus trois ans à vivre. Il devait mourir en 1843, à l'âge de soixante-treize ans, après une trentaine d'années de vie lucide et une quarantaine d'années de folie.

De 1807 à 1843, on ne remarque pas de changement notable dans son état. Poli à l'excès, il traite ses visiteurs de Majesté, d'Altesse, d'Altesse royale. Il ne parle presque jamais de ce qui lui a tenu à cœur. Vers la fin, il ne voulait pas qu'on l'appelât Hölderlin; il écartait ce nom de son esprit, et signait volontiers les poèmes qu'il écrivait encore du nom de Scardanelli. Il était généralement calme, mais plus agité aux changements de lune. Presque toutes ses propositions étaient négatives, ses phrases stéréotypées, comme s'il voulait éviter de penser. De cette époque, nous possédons de nombreux témoignages de visiteurs attirés par la réputation quelque peu entourée de mystère dont il jouissait dans les milieux romantiques.

Le 7 juin 1843, il fut pris d'une angoisse; depuis quelques jours, il toussait et le médecin lui avait ordonné un remède. A onze heures du soir il passa, presque sans agonie.

L'autopsie révéla que le cerveau était très beau, et resté sain, sauf le *Ventriculus septi pellucidi* qui était gonflé d'eau et dont les parois étaient devenues épaisses et dures. Le médecin, ne trouvant aucune autre altération du cerveau, attribua à la pression exercée par cette eau la maladie mentale de Hölderlin.

Il fut enterré à Tübingen. Au moment où son cercueil fut mis en terre, un rayon de soleil perça les nuages et illumina la tombe ouverte.

LE MILIEU.

Le paysage natal de Hölderlin, celui auquel il est toujours revenu après des séjours plus ou moins brefs en Suisse, sur les bords du Rhin ou sur les rives de la Garonne, c'est la vallée du Neckar. A Lauffen, à Nürtingen, à Tübingen, toujours il a retrouvé

avec joie cette jolie rivière qui anime un pays accidenté, mais aux proportions mesurées, et qui montre plus de grâce que de grandeur. Les vallonnements y composent un paysage équilibré où la présence de l'homme est partout sensible et apaisante. Pas de sombres forêts, mais beaucoup de bois qui couronnent les collines. Pas de grandes landes désertes comme dans d'autres régions de l'Allemagne, mais des terres labourées, des prés, des vignes aux flancs des coteaux. Là se manifeste le labeur régulier des paysans avec ses saisons, les semailles, la moisson, les foin, les vendanges. Le sol est fertile, et le ciel fait pressentir le voisinage du Midi. Hölderlin était un buveur de vin, et le fils d'un pays de vignobles.

Les moines de divers ordres, Augustins, Cisterciens, moines du Saint-Sépulcre, s'étaient installés dans la contrée et y avaient construit un peu partout des églises et des couvents. Depuis la Réforme, ces couvents abritaient les générations successives de théologiens protestants. Hölderlin, né dans le couvent de Lauffen, passa sa jeunesse dans les anciens couvents de Denkendorf, de Maulbronn, de Tübingen. Mais dans leur atmosphère restée austère la Réforme avait introduit un élément d'humanisme et de classicité.

Car c'était une tradition humaniste que celle de ces véritables dynasties de pasteurs souabes qui aujourd'hui encore forment en Allemagne l'un des milieux les plus solidement constitués, et sans doute le seul dont la tradition soit classique et humaniste.

Deux faits ont favorisé la constitution de ce milieu et la création de son atmosphère propre : d'une part l'organisation des séminaires de théologie, où les futurs pasteurs se recrutaient au concours, d'autre part le fait que généralement les jeunes théologiens épousaient des filles de pasteurs de leur pays.

Les concours qui pendant trois siècles ont formé et sélectionné ces jeunes intelligences exigeaient d'elles à la fois la rigueur dialectique et le don oratoire. Ces théologiens apprenaient à s'exprimer en une langue cicéronienne et à donner à leur pensée à la fois l'exactitude juridique et l'ampleur de l'éloquence.

Cette sélection devait être d'autant plus opérante que pendant

deux siècles les familles de théologiens se sont alliées entre elles, ce qui devait aboutir à une certaine consanguinité. C'est ainsi que le tableau généalogique de l'une de ces familles¹ établit des ascendances communes à Hölderlin, Schelling, Uhland, Mörike, et des liens de parenté un peu plus éloignés avec Hauff, Kerner, Hegel et Mozart.

A lire ces noms, on croit assister à la constitution d'une race humaine par les deux procédés de la sélection et de la consanguinité; et au bout de deux siècles de cette expérience se manifeste une étonnante floraison de génies nés en l'espace d'une trentaine d'années, et dont l'affinité est évidente.

Si l'on est tenté de chercher une affinité intellectuelle entre Hölderlin, Hegel et Schelling, il est difficile de ne pas tenir compte de cet apparentement par le sang autant que de la communauté de leur formation. L'esprit de l'idéalisme philosophique, qui est dans une certaine mesure né de leur rencontre à tous trois, s'explique autrement sans doute que par des phénomènes d'hérédité; mais c'est là un aspect de la question que l'on ne saurait négliger.

Sur cette terre traditionaliste, comblée de dons, et qui avait profondément le sentiment de son unité, devait se constituer une école poétique. Il y a un classicisme souabe, auquel se rattache à ses origines la poésie de Hölderlin. Sous le patronage de Schubart, Gotthold Stäudlin fonde en 1782 un almanach poétique pour le Wurtemberg : *Der schwäbische Musenalmanach*, auquel collaborent uniquement des Souabes, Conz qui fut le répétiteur de Hölderlin à Tübingen, les épigrammatistes Haug et Weisser, le lyrique Reinhard, et deux poètes qui semblent annoncer un rajeunissement de la tradition : Hölderlin et Neuffer. L'influence dominante est celle des poètes de Göttingen, de Klopstock et de Haller, mais aussi d'une naissante gloire de la Souabe : Schiller, qui n'a pas passé par le Stift, et qui est étranger au milieu théologique. Précisément pour cela il apporte à son idéalisme la chaleur du nouveau venu, le zèle ambitieux et l'ardeur

1. Voir dans l'ouvrage de Ernst Kretschmer : *Geniale Menschen*, le tableau généalogique de la famille Burkhardt-Bardili.

du « premier de sa race », que n'ont pas ceux qui sont nés dans la tradition.

Schiller est le « héros vivant » de Hölderlin, comme de beaucoup de ses contemporains. *Don Carlos* est le nuage magique qui a environné dans sa jeunesse la génération de Hölderlin et lui a épargné le contact de la réalité médiocre. Ces adolescents y trouvent un généreux idéalisme dont la température est à la mesure de leur enthousiasme. Ils y trouvent la passion abstraite et pure, l'amitié qui va jusqu'au sacrifice, l'amour de l'humanité tout entière, l'amour de la liberté et de l'idéal, la foi en les siècles à venir — tous sentiments sanctifiés par une mort consentie. C'est cette exaltation qui transportait encore Beethoven lorsque les textes de Schiller lui inspiraient l'une de ses symphonies. A travers les vicissitudes de leur amitié Schiller a toujours été pour Hölderlin l'auteur du *Don Carlos*.

La même année que le *Don Carlos*, en 1787 — Hölderlin avait alors dix-sept ans — paraissait l'*Ardinghello* de Wilhelm Heinse, empreint de la même exaltation que *Don Carlos*, porté par le même mouvement du *Sturm und Drang*, et pourtant diamétralement opposé, complémentaire en quelque sorte de l'œuvre schillérienne. La sensualité, absente de l'intellectuel Schiller, déborde dans *Ardinghello*, non point sans limite, mais elle ne connaît d'autre frein que celui que l'artiste de génie consent, au nom de son art, à s'imposer à lui-même. L'exaltation vient là non pas d'un enthousiasme abstrait, mais d'une intensité, d'une plénitude de vie qui exerce un attrait puissant sur Hölderlin.

Toujours en 1787, Goethe, en Italie, met à la refonte son *Tasso* weimarien, pour le publier en 1790 sous sa forme définitive. Le génie exubérant y trouve un ordre supérieur auquel il s'intègre. Le Tasse ne le cède pas en passion à Werther, mais il se réconcilie avec l'ordre du monde dans la poésie. C'est en lui que devait se reconnaître Hölderlin, plus qu'en l'homme d'État schillérien ou dans l'artiste génial que Heinse place au-dessus de toute loi humaine. En outre Goethe, plus humain malgré plus de grandeur, une fois arrivé lui-même à l'ordre, ne mécon-

naissait pas les terribles difficultés qu'il y a à introduire le rythme et la mesure dans le désordre de l'âme. Il donne très simplement l'exemple de l'effort sur soi et de la prise de conscience — exemple qui complète et équilibre le paysage moral dans lequel se détachent les silhouettes de Don Carlos et d'Ardinghello.

Ces trois ouvrages ont été publiés en 1787 et 1790; Hölderlin les a lus entre sa dix-septième et sa vingtième année; ils ont si bien imprégné sa substance que nous retrouverons constamment la trace qu'ils ont laissée. C'est eux qui composent le climat moral dans lequel Hölderlin s'est formé à la vie consciente

LIVRE I

ENFANCE ET ADOLESCENCE

CHAPITRE PREMIER

DENKENDORF — MAULBRONN

*Mich erzog der Wohllaut
Des säuselnden Hains
Und lieben lerni' ich
Unter den Blumen.
Im Arme der Götter wuchs ich gross 1.*

Par deux fois, vers la fin de son adolescence, au moment de ses premiers contacts avec la vie, le poète se souviendra de son enfance avec une douce émotion. Enfance abandonnée, rêveuse, grave. Vie plus qu'à demi inconsciente, mêlée à la vie des arbres des astres et des vents, et où l'humanité n'a que peu de place. Les camarades, malins, le raillent de sa distraction, de ses rêveries; il n'est pas si distrait pourtant qu'il ne s'aperçoive de leurs moqueries et qu'il n'en souffre profondément. Il sent livrés aux foules irrespectueuses et cruelles ses rêves de grandeur : il imagine des actions d'éclat, des victoires, il se voit meneur de peuples, chef d'armées, de flottes puissantes — et on le raille de sa distraction. Alors comme Achille blessé dans sa fierté, il s'assied en pleurant sur le rivage et confie à sa mère son chagrin 2.

Au moment où il évoque ces souvenirs, l'éducateur qu'il est devenu relève ce qu'a eu de désastreux une enfance ainsi laissée à elle-même; confiant, habitué à la confiance par une Nature douce

Je fus élevé dans l'harmonie
Des feuillages frémissants
Et parmi les fleurs
J'appris à aimer.
Je grandis dans les bras des Dieux.

II, 48.

2. II, 46. Voir aussi le plus ancien fragment d'*Hyperion*, II, 491.

et maternelle, mais vite atteint par des blessures, souvent des blessures d'amour-propre, il n'a que trop cultivé une tendance à céder à son imagination fertile, à fuir dans le rêve, à renoncer à l'acte qui dompte la vie et l'enrichit ¹.

Cette tendance au repliement sur soi est renforcée encore par l'habitude, prise de bonne heure dans les écoles où l'on préparait des théologiens protestants et des pasteurs, de scruter sa conscience, d'analyser son âme, son caractère, de faire effort sur soi pour développer ce qui est bien et surmonter ce qui est mauvais.

Le texte sans doute le plus ancien que nous ayons de la plume de Hölderlin est précisément un examen de conscience qu'il adresse de Denkendorf au diacre Köstlin de Nürtingen ². Cette lettre ne prouve pas seulement qu'il pratiquait l'observation et l'analyse de soi; dès l'âge de quinze ans, il atteint à une sincérité fort éclairée. Il expose les traits fondamentaux de son caractère, les maux et les remèdes; le but qu'il se propose, c'est la mesure introduite dans l'existence par un équilibre unissant les vertus d'une sage conduite, d'un abord agréable pour ses contemporains, et d'une ferveur religieuse assurant la valeur de la vie intérieure.

Cette mesure, cet équilibre dont il fait son idéal, c'est précisément ce qui lui manque : impressionnable à l'excès, soumis à des alternances d'humeur qui le mènent d'un extrême à l'autre, il n'arrive à trouver ni la paix de l'âme, ni même une attitude juste vis-à-vis des hommes, ses contemporains. Tantôt, solitaire, il les dédaigne et se réfugie en lui-même; ou bien, s'ils lui imposent leur présence, il se prend à les haïr; tantôt, dans son effort pour compenser un penchant à la misanthropie, il va trop loin dans l'autre sens et, cherchant à leur plaire, il se montre complaisant et partage les faiblesses de ses camarades.

Dès le moment où il écrit cette lettre, il se connaît lui-même; mais il ne se contente pas de constater : il y a dans cette prise de conscience une volonté marquée de contrôle de soi et de compensation de ses faiblesses, pour atteindre à l'harmonie du caractère.

1. II, 490, vers 11 et suiv.

2. I, 179 et suiv.

De la même époque datent ses premiers essais poétiques. Il écrit à sa mère qu'il va employer le temps des *Cessations* — ainsi nomme-t-on quatre semaines consacrées à un travail exclusivement personnel — au plan d'un sermon, à mille ébauches de poèmes — dont certains en latin, dit-il à sa mère, peut-être pour qu'elle ne conçoive pas d'inquiétudes sur cet aspect profane de son activité — et à de nombreuses lettres ¹.

En effet, parmi la dizaine de poèmes que l'on peut dater de son séjour à Denkendorf, il en est quatre qui portent la date de ces vacances, novembre ou décembre 1785.

Les premiers vers de Hölderlin, écrits à l'âge de quinze à seize ans, ne trahissent la personnalité de l'auteur qu'à un lecteur averti. Ce qui frappe d'abord, c'est la marque laissée par le piétisme, la pratique de la Bible et la lecture de Klopstock.

Les thèmes de sa poésie sont empruntés à ses préoccupations morales : les joies de la piété familiale, de la prière, de l'existence vertueuse, le péché, la faiblesse de la condition humaine, l'innocence des uns, la méchanceté des autres, et par delà les souffrances de cette vallée de larmes la vie éternelle, et Dieu, Abba, le Père, qu'invoque l'orphelin.

Pour l'instant, sa vie intérieure est toute piété; le seul trait personnel est le souvenir d'une extase qui l'a saisi soudain, un jour qu'avec son frère il jouait dans le sable au bord du Neckar ². Dans une âme souffrante et dont l'humeur habituelle se résume sans doute par les mots d'Horace : *Deformis aegrimonia*, mis en épigraphe au fragment *Der Unzufriedne* ³, il y a quelques moments d'une clarté comme surnaturelle, quelques « beaux moments » d'exaltation et de joie profonde.

Mais ces heures sont rares et fugitives. Celui qui connaît ce bonheur désire le renouveler; et puisque c'est la prière qui le donne, il se promet de prier plus souvent ⁴.

C'est ainsi que la vie intérieure de Hölderlin, en dehors de ses moments de bonheur ou d'humeur sombre, se passe en exercices :

1. I, 181.

2. I, 14.

3. I, 355.

4. I, 14.

exercices pieux pour éprouver la présence de Dieu — exercices poétiques pour exprimer cette expérience religieuse et morale — exercices oratoires pour former le futur prédicateur.

Ce qui frappe dans les premiers poèmes de Hölderlin, c'est leur caractère d'exercices. Hölderlin y essaie son rythme, sa langue, sa phrase, maladroitement encore, mais avec une visible préoccupation de perfectionnement technique. Il est même tel poème, *Der nächtliche Wanderer*, qui ne peut guère s'expliquer autrement que par la recherche purement technique d'un effet ¹.

La technique lyrique de Hölderlin est encore mal dégagée des formes oratoires qui lui sont imposées par ses études et ses essais de futur pasteur. Nous saisissons sur le vif, par exemple dans certaines périodes du poème *Die Meinige* ², l'importance qu'il faut donner aux sources oratoires du lyrisme hölderlinien.

Avec quelque ingéniosité on peut retrouver dans ces exercices poétiques les thèmes essentiels de la poésie et de la pensée de Hölderlin, et même de l'âme allemande à travers les âges ³; c'est peut-être beaucoup solliciter des textes qui, malgré le talent et la lucidité qu'ils supposent chez leur auteur, ne sont après tout que les premières tentatives d'un enfant.

*
* * *

De seize à dix-huit ans, Hölderlin est pensionnaire dans l'ancien couvent cistercien de Maulbronn. Il avait été enlevé aux siens deux ans plus tôt, lorsqu'il avait dû aller à Denkendorf; mais la séparation véritable ne date que de Maulbronn, sans doute en raison de la distance qui sépare Maulbronn de Nürtingen, mais aussi parce que c'est à Maulbronn que commence véritablement l'histoire de sa vie intérieure, personnelle. Une amitié, un amour peuplent la solitude de l'adolescent. L'austérité monacale de son existence, son caractère difficile qui le tient à l'écart de ses camarades, développent sa tendance à se replier sur soi, à trouver en

1. I, 16.

2. I, 10. Voir en particulier la longue période, vers 25-32.

3. C'est ce que fait Wilhelm Böhm, *Hölderlin*, I, 10 et suiv.

soi ses joies. L'exaltation tumultueuse, la passion effervescente, auraient risqué de renforcer dangereusement son penchant à la solitude désespérée, s'il n'avait heureusement dans l'art d'écrire son refuge, l'« ermitage » dont il rêve.

Ses lettres, où l'intensité de sa vie éruptive et éloquente se donne quelquefois libre cours, sont à cette époque un document abondant et précieux; il se confie à son ami Immanuel Nast, en particulier pour lui faire l'aveu de son amour pour Louise.

Ses poèmes, pour la plupart, ne trahissent que par un détour ce qui se passe en lui. Plus encore qu'à Denkendorf Hölderlin s'y livre à des exercices, à des tentatives pour rivaliser avec la gloire de ses chers poètes, pour imiter l'envol de Pindare ¹, pour égaler la grandeur de Klopstock, pour partager l'enthousiasme sacré de Young ². La lecture d'Ossian et de Schubart laisse également sa trace dans sa poésie, ainsi que les poèmes des âges vénérables : Moïse, les Psaumes.

Le ton général est d'une certaine grandiloquence qui vise au sublime. Presque tous les poèmes de cette époque commencent par une exclamation ou une invocation, et continuent sur le même ton tendu. Il use des tournures, des procédés de Klopstock, de Schubart et de Schiller à ses débuts; une langue à dessein archaïque, une syntaxe difficile et contournée, l'emploi des répétitions, des accumulations, des mots audacieusement composés, lui fournissent les éléments d'une rhétorique poétique par quoi il veut soutenir l'enthousiasme et se maintenir dans le sublime ³.

Toutes les images grandioses que ses lectures lui ont rendues familières, il les reprend avec complaisance : c'est le Jugement dernier, ce sont les siècles et les mondes qui passent devant la grandeur de Dieu, c'est l'immortalité de l'âme opposée à l'Océan et aux astres périssables; ce sont les trois filles de Dieu, mères des

1. I, 24.

2. I, 61.

3. L'influence de Klopstock sur les premières formes du lyrisme de Hölderlin a été bien reconnue par Scherer : *Die gestaltlose Idealität Klopstocks hat sich in Hölderlin fortgesetzt, nur unendlich vertieft, veredelt und auf ein anderes Gebiet gewendet.* (Vorträge und Aufsätze, p. 351.) De même par Rudolf Grosch : *Der Feierton der hölderlinischen Lyrik und ihre wunderbare musikalische Kunst sind von Klopstock angebahnt worden.* (*Die Jugenddichtung Fr. Hölderlins*, p. 19.) Les réminiscences textuelles ont été étudiées de façon extrêmement serrée par Claverie.

hommes, Justice, Liberté, Amour de la patrie; c'est la fiancée rejoignant son fiancé dans le tombeau, ce sont les ouragans engloutissant l'amour de Héro et de Léandre, les grands combats des héros d'Ossian, les chevaliers partant pour les Croisades; ce sont les poètes glorieux, Klopstock, Ossian, Pindare, Young.

L'adolescent écoute avec joie la musique de cette grandeur. Ce sont les plus grands qu'il veut égaler; il cherche sa voie tracée parmi eux :

*Ist also diss die heilige Bahn?
Herrlicher Blick — o trübe mich nicht!
Diese geh' ich ?? schwebend auf des Liedes
Hoher fliegender Morgenwolke?*¹

Son ambition est noble; il est avide de vraie grandeur, et non point envieux d'une vaine gloire, ce coupable souci fauteur de tant de crimes, contre lequel il tonne en un poème où l'on reconnaît le ton du prédicateur.

Nous voyons dans le poème *Mein Vorsatz*² bien plus qu'un simple exercice : une confession de ses ambitions personnelles, le programme qu'il s'est tracé et auquel durant toute sa vie consciente il restera étonnamment fidèle. Le pathétique de son style y répond sans doute à l'exubérance de sa sensibilité — il est à peu près contemporain du *Sturm und Drang* — mais répond surtout à sa conception de la poésie; c'est très consciemment qu'il pratique le pathos. Déjà il suit un dessein arrêté. Jamais, même dans son enfance, il n'aura été un poète spontané.

Dès Maulbronn il prend conscience de sa vocation de poète, de son métier d'écrivain. Peut-être même peut-on établir une relation entre le dessein qu'il a de servir la poésie et son vœu, exprimé pour la première fois, d'abandonner la carrière où il a été engagé, — vœu auquel sur les instances de sa mère, il renonce bientôt, tout au moins en apparence.

1. Est-ce bien là cette voie sacrée?
Vision splendide — ne me déçois pas!
C'est là que j'irai, porté par mon chant
Comme par le nuage à l'aurore, haut dans le ciel?

I, 82.

2. I, 24.

Qu'il se sente écrivain, cela se voit jusque dans sa correspondance, où souvent le ton se fait littéraire. Et cela non pas seulement dans la lettre à Nast où à propos des poèmes de son ami Hiemer il s'érige en critique : *Wir wollen uns so ehrenvest auf unsern Rezensentendreifuss setzen.... Das eigentliche Kostüme des Gedichts den Plan — die eigene Geseze, die er sich gemacht hat, schik ich Dir das nächstmal*¹. Mais même la lettre où il fait à Nast la confidence et le récit de son amour pour Louise est soigneusement écrite, et son style parlé, haché, précipité, est moins spontané et beaucoup plus cherché qu'on ne le croirait d'abord. Il suffit, pour se convaincre que Hölderlin est maître de sa plume, de comparer le ton des lettres qu'au même moment il envoie à sa mère, où les phrases rassurantes sont calmes, soigneusement conduites et achevées, avec ce passage de la lettre à Nast : *Ich kam hieher — sah sie — sie mich — Beide fragten wir jedes nach dem Charakter des andern — wie's oft geht — Blos aus Zufall tats vielleicht Louise — beide fragten Deinen guten Vetter, des Famulus Sohn — der damals hier war — den Gang unsrer Liebe will ich Dir nicht beschreiben — Dein lieber guter Vetter bracht uns schon im ersten Monath meines Hierseins zusammen. Wie's da in meinem Herzen tobte — wie ich beinah kein Wort reden konnte — wie ich zitternd kaum das Wort — Louise hervorstammelte — das weist Du — Bruder — das hast Du selbst gefühlt*².

Parfois il rythme sa prose avec autant de bonheur que plus tard dans le *Thaliafragment* d'*Hyperion*. Ainsi dans cette phrase : *O Bruder! Bruder! das waren schröckliche Tage namenlose Leiden — noch nie gefühlte Raserei zerriss mir das Herz*³ où, peu à peu, de

1. « Nous nous installerons solennellement sur le trépied de la critique... la façon dont se présente le poème, le plan, les règles propres que s'est fixées l'auteur, tout cela, je te l'enverrai la prochaine fois. » I, 203.

2. « J'arrivai — la vis — elle moi — chacun de nous interrogea l'autre sur son caractère — comme il en va souvent. — Par hasard peut-être de la part de Louise — chacun des deux interrogea ton brave cousin le fils du famulus — qui était alors présent — le développement de notre amour, je ne te le décrirai pas — ton cher brave cousin dès le premier mois de ma présence ici nous fit nous rencontrer. La tempête qui se déchaîna dans mon cœur — comme à peine je pouvais proférer une parole — comme en tremblant j'arrivais à peine à balbutier ce nom — Louise — cela tu le sais — frère — cela tu l'as senti toi-même. » I, 204.

3. « O frère, frère! ce furent des jours terribles, des souffrances sans nom — une folie furieuse jamais ressentie me déchirait le cœur. » I, 205.

la confusion des sentiments le rythme se dégage pour se trouver et s'affirmer à la fin de la période.

A tout moment il reste conscient et maître de son métier ; cela est évident dans un passage d'une lettre à Immanuel Nast où il évoque la chambre de son ami la dernière fois qu'il l'y a vu ; et soudain, en dépit de l'émotion qui l'étreint ou peut-être en raison de cette émotion qu'il veut surmonter, il tourne court et interrompt sa description par une réflexion sur la difficulté de rendre l'émotion par le style : *Nur umarmen möchte' ich dich jetzt — an Deinem Halse Freudentränen weinen — in Deinem Stübchen — ich kans noch sehen, das Stübchen — 's war mir alles so heilig — ich dachte, da habst Du schon so oft an mich gedacht — und's war alles so still um uns — und ich kam so gerade von Maulbronn her — vom Abschied — vom Abschied — und hatte eben dein Mädchen gesehen, wie sie so sanft — ich muss hier aufhören, ich komme zu tief ins beschreiben — und 's ist so ein elendes Zeug ums Schreiben — man drückt sich nicht halb so warm aus, als man gerne wollte* ¹.

La fin de ce passage nous autorise à voir dans le fait que Hölderlin ne décrit guère non pas un hasard, ou l'effet naturel d'un tempérament, mais une intention consciente : il évite la description qui reste toujours sèche, car ce qu'il lui importe de rendre, ce n'est pas ce qui a provoqué en lui une émotion, mais cette émotion elle-même.

Intention évidente dans ses poèmes, où l'on sent qu'il croirait porter atteinte au sublime de ses évocations en en précisant le détail. Mais elle est peut-être plus frappante encore dans sa correspondance — d'autant plus frappante que c'est précisément de Maulbronn qu'il écrit la seule lettre de sa vie où il se livre à de longues descriptions. Cette lettre même prouve que si Hölderlin ne pratique pas le récit descriptif, ce n'est pas de sa part une incapacité naturelle, mais une intention arrêtée.

1. « T'embrasser, je ne voudrais que cela maintenant — à ton cou pleurer des larmes de joie — dans ta petite chambre — je la vois encore, ta petite chambre — tout était si sacré pour moi — je pensais que là tu avais déjà si souvent pensé à moi — et un tel silence autour de nous — et voilà que j'arrivais tout droit de Maulbronn — de l'adieu — de l'adieu — et j'avais vu ton aimée, qui si douce — il faut que je m'arrête, je verse dans la description — et c'est une telle misère que d'écrire — on ne met pas moitié autant de chaleur dans la description qu'on le voudrait. » I, 200.

Il s'agit de la longue lettre à sa mère de juin 1788, où il lui transcrit le journal de son voyage à Spire, Heidelberg et Mannheim¹. Avec précision, avec même quelque sécheresse dans les notations, il marque le nom des villages où il a passé, l'heure de ses passages, l'état des chaussées, l'épaisseur des forêts qu'il traverse avec son cheval avant d'apercevoir, pour la première fois de sa vie, le Rhin. La grandeur du fleuve l'émeut, mais il s'attarde moins à le décrire qu'à peindre son arrivée à Spire le soir de cette longue journée de marche : la nuit tombe, il songe au repas et au sommeil qui seront les bienvenus ; il n'en finit plus de tourner en rond dans les rues étroites de Spire, avec son cheval qui trébuche, à la recherche de la maison du pasteur Maier.

Lorsque les parents qu'il est venu voir l'emmènent à Heidelberg et à Mannheim, il tombe en extase devant le parc de Schwetzingen, où le prince a fait accumuler « les merveilles de l'art » : des jets d'eau, une mosquée turque, des tableaux précieux. A Mannheim il admire le théâtre et l'église des Jésuites, *das prächtigste Gebäude, das ich auf meiner Reise fand*². La cathédrale de Spire lui paraît surtout curieuse, majestueuse, intéressante. Mais il n'est vraiment ému qu'en deux circonstances : la première fois lorsque à Okkersheim il retrouve l'auberge où Schiller passa quelque temps au moment où il dut s'enfuir de Stuttgart. La seconde fois lorsque, après avoir erré tout l'après-midi dans les environs de Spire, il arrive au port où l'on décharge des ballots de marchandises : le Rhin majestueux semble dressé comme un mur bleu, des forêts épaisses le bordent ; d'un côté la plaine immense, de l'autre la naissance des monts de Heidelberg. Mais c'est l'âme de ce paysage qui l'émeut, c'est la bénédiction du Seigneur qui s'étend sur lui, c'est l'activité des hommes : ... *und alles so voll Seegen des Herrn — und um mich alles so thätig — da lud man Schiffe aus — dort stiessen andere ins Meer und der Abendwind blies in die*

1. I, 215. Il est curieux de suivre l'itinéraire de Hölderlin sur la *Carte topographique de l'ancienne Souabe*, commencée en 1801 par les soins du général Moreau et publiée en 1818. Cette carte, qui est contemporaine de Hölderlin, donne exactement la physiologie du pays où il a vécu et permet de se faire une idée de l'aspect que devait avoir la région de Stuttgart avant l'époque de l'industrialisation.

2. « Le plus beau bâtiment que j'aie vu pendant mon voyage. » I, 221.

*schwellende Seegel — ich gieng gerührt nach Haus, und dankte Gott, dass ich empfinden konnte, wo tausend gleichgültig vorbeieilen, weil sie entweder den Gegenstand gewohnt, oder Herz, wie Schmeer, haben*¹.

De là il revient sans joie à son couvent cistercien où il se sent à l'étroit, l'âme assombrie par tous ces murs, par son obscure cellule, même par les bois et les étangs des environs. Il retrouve le repliement sur soi.

C'est à peu près la seule fois dans toute sa correspondance où il ne rapporte pas tout à lui directement ou indirectement. C'est là en effet un des traits frappants dans les lettres de Hölderlin : ses préoccupations personnelles en forment le centre, l'objet unique même.

Il envisage l'existence exclusivement sous l'angle du bonheur ou du malheur qu'elle peut apporter. L'analyse de soi, qu'il pratique abondamment, porte presque uniquement sur son aptitude au bonheur, sur son malheur, la question de savoir s'il est dû à son caractère ou aux circonstances. Toujours tenté d'attribuer au monde la responsabilité de ses souffrances, il a très souvent la sagesse tout d'abord de refuser de se plaindre, et ensuite, par un retour sur soi, de reconnaître en lui-même la cause de ces souffrances : ainsi lorsqu'une jalousie maladive lui fait soupçonner un rival heureux en son ami Bilfinger, alors que celui-ci n'a jamais adressé la parole à Louise Nast.

Il souffre de deux maux : une excessive sensibilité, une imagination complaisante, qui accroissent l'effet des réels sujets de souffrance que lui donne sa vie à Maulbronn. Le moindre objet, le moindre incident de l'existence le touche, le blesse ou le rend follement heureux, et il passe des heures et des jours à rêver à son malheur présent, à son bonheur lointain, mais à rêver avec passion. Ce n'est pas une rêverie douce ; c'est une imagination

1. « Et sur tout cela la bénédiction du Seigneur — et autour de moi tant d'activité — ici on déchargeait des bateaux, là d'autres bateaux descendaient vers la mer, et le vent du soir gonflait les voiles — ému je rentrai à la maison, et rendis grâce à Dieu d'avoir été touché là où des milliers de gens passent avec une hâte indifférente, tantôt parce qu'ils sont habitués à ce spectacle, tantôt parce qu'ils ont du cœur comme on a de la graisse. » I, 225 et suiv.

exaltée, qui ne se contente pas d'être rêve et qui voudrait être réalité — alors que ni le caractère de Hölderlin, ni les circonstances extérieures ne lui donnent les moyens de devenir telle.

Son rêve favori : l'avenir, son avenir. Insatisfait de la vie de pasteur de campagne qui s'offre à lui, il ne promet à sa mère de s'en accommoder qu'en glissant ingénieusement un conditionnel qui réserve l'avenir : à moins d'un cas tout à fait exceptionnel qui paraîtrait devoir mieux assurer son bonheur. Il veut accompagner jusqu'au Cap son ami Nast qui a fait le projet de s'expatrier. Il rêve de se faire ermite, et jouit délicieusement de ce rêve.

Car toutes ces imaginations n'ont pas en elles ce qui tendrait à leur donner corps. Comme Hölderlin dans ses vers ne cherche pas à décrire les objets, mais à rendre l'émotion qu'ils suscitent, exactement de la même manière il recherche non pas ce qui fait le bonheur, mais ce bonheur lui-même, quoi que ce soit qui doive le donner : rêve ou réalité. Ce qu'il redoute, c'est moins telle ou telle forme d'existence, telle ou telle blessure de sensibilité que de « devenir insensible ».

Il y a sans doute une sagesse dans sa façon de s'attribuer à lui-même la responsabilité de son malheur, de tendre vers une sorte de stoïcisme qui tâche plutôt à se changer qu'à changer l'ordre du monde. On pourrait y voir aussi un penchant à la facilité, qui l'incline à vivre d'illusions plutôt qu'à conquérir le réel.

Tout le bonheur de Hölderlin — et cela seul compte pour lui — consiste en quelques moments d'exaltation, de joie intense. Toute sa crainte consiste à sentir monter en lui l'indifférence, l'insensibilité, la froideur. Tout son effort consiste à chercher à prolonger le plus possible, à rendre le plus fréquents possible les moments d'intense bonheur, *die schöne Stunde*².

C'est là l'envers de cette habitude d'introspection, de vie

1. I, 194.

2. I, 14 et I, 132. Voir aussi le passage suivant : *Ich weiss, wie sehnlich ich oft nach einem heitern Augenblick schnappe — und wie ich ihn dann so festzuhalten suche, wenn ich ihn habe.* I, 199.

repliée sur soi, qui lui donne par ailleurs tant de clairvoyance et aussi un tel talent, bientôt manifeste, à exprimer ce qui se passe en lui. Car à partir de ce moment sa voie est tracée : c'est la poésie qui lui donne le bonheur, c'est elle qui lui rendra le plus souvent ses moments d'exaltation joyeuse, c'est d'elle qu'il fera sa vie.

CHAPITRE II

TÜBINGEN

Le séjour de Hölderlin à Tübingen est décisif. Il y reste de dix-huit à vingt-trois ans, pendant les années particulièrement agitées et passionnantes de 1788 à 1793.

C'est là qu'il décide de se vouer à la poésie¹. Il songe à différentes reprises à quitter le Stift, où il s'use à se préparer à une carrière dont il sait qu'elle ne lui convient pas, qu'il ne la suivra pas. Sous ses repentirs, ses retours, sous les apparentes concessions à sa mère, on sent qu'en lui-même sa décision est prise : si honorable que soit la profession de pasteur, quelque bonheur qu'elle puisse apporter à ceux qui savent trouver un cadre modeste à leur action, son ambition, qu'il reconnaît grande, est ailleurs². Il veut être un grand homme. Il se croit l'étoffe d'un grand poète.

La notion qu'il prend de sa mission de poète a besoin d'être précisée : cette mission n'est pas tant le sentiment qu'il a quelque chose à dire, que le sentiment de la nécessité où le met son ambition de réussir en quelque chose, et la conscience que ses dons poétiques lui permettent d'espérer le succès dans cette voie.

A Tübingen Hölderlin partage la griserie de son âge — les environs de la vingtième année — et la griserie de son époque : la révolution, intellectuelle avec Kant, sentimentale avec Rous-

1. Il se nomme déjà lui-même : *der kranke Poët.* I, 270.

2. Il ne faut pas prendre trop à la lettre les propos tenus à sa sœur, où sa modestie lui est inspirée par une inquiète ambition qui transparait malgré tout, ainsi dans le passage suivant : *Und da ist mein höchster Wunsch — in Ruhe und Eingezogenheit einmal zu leben — und Bücher schreiben zu können, one dabei zu hungern.* I, 259.

seau et Schiller, politique avec les Jacobins. Époque de tumulte, d'effervescence — d'une effervescence causée par la grandeur des choses, des hommes, des idées qui agitent le monde.

* * *

Sauf trois lettres à Louise Nast, dont la troisième est une lettre de rupture, toutes les lettres que nous avons de cette époque sont adressées à sa mère, à sa sœur ou à Neuffer — ces dernières étant les plus sincères.

Pourtant la lettre de rupture qu'il envoie à Louise Nast dans l'hiver 1789-1790 est également révélatrice, quoiqu'une interprétation soit nécessaire¹. Hölderlin y cherche évidemment un prétexte à rompre qui soit autre chose qu'un simple changement survenu dans ses sentiments. Il fait un aveu grave, mais encore moins grave que celui de son inconstance : il est malheureux, de mauvaise santé et de mauvaise humeur, incapable donc de rendre heureuse celle qui vivrait avec lui. Cette mélancolie insurmontable, il l'attribue à une ambition insatisfaite. S'il avait ce qu'il désire, alors il se délivrerait de ces humeurs noires, de ces crises où il se plaint de tout au monde, de ses folies, de ses sottises, qu'il juge telles, mais qui lui sont devenues une seconde nature, imposée par le genre de vie qu'il mène.

Il incrimine un « on » indéfini, qu'il accuse de lui avoir pris sa naïveté, son bon cœur d'enfant, sa sensibilité douce et affectueuse : « Ils m'ont pris mon cœur », tel est le sentiment de persécution qui l'envahit quelquefois. Mais le plus souvent, comme à Maulbronn, il reconnaît que la faute en est à lui. Sensible aux moindres excitations, il est de son destin de souffrir plus qu'un autre : caractère montant et descendant comme les flots de la mer, d'une déplorable périodicité², il cherche pourtant avec méthode un dérivatif; il veut se créer une stabilité, sinon une sagesse.

1. I, 238 et suiv.

2. *Wenn nur der Mensch nicht so periodisch wäre! oder ich wenigstens nicht unter die ärgsten gehörte in diesem Punkte!* I, 295.

Cette périodicité n'est pas d'ailleurs, comme on pourrait se le figurer, un mouvement alterné et régulier comme celui des marées auxquelles il compare ses humeurs : le plus souvent il est sombre, morne, et son état le plus fréquent est celui qu'il redoute le plus : cette indifférence dont toute sa vie il aura peur, qui finira par prendre le dessus lors de sa maladie, mais qui existe dès sa jeunesse. Il nomme « sa vie végétative » cette existence souffrante et médiocre du Stift où il sent se perdre sa jeunesse. Son père disait avoir vécu comme étudiant les meilleures années de sa vie ; pour lui, il a l'impression que ces années, qui auraient pu être les plus belles, sont des années gâchées ; il sent passer le temps, il sent faiblir en lui l'enthousiasme juvénile, qui est sa grande source d'exaltation, de joie et d'inspiration. Ces éclaircies qu'il recherche et nomme *lucida intervalla*, trop rares à son gré, ne sont pas les moments où il est heureux, au sens qu'il donnait encore à Maulbronn à ce terme, mais ceux où il sent en lui une vie intense, qu'elle soit joie ou douleur ; c'est dans cette intensité qu'il trouve le bonheur, la conscience de vivre. Mais ce printemps de l'âme n'est qu'une saison passagère, rare, et c'est plus souvent l'hiver qui se fait en lui, cet hiver aux longues nuits froides, morne saison du cœur, où la poussée de sève s'arrête, où l'être semble mort, tant est ralentie sa vitalité 1.

Pourtant il ne se laisse pas aller, il cherche des compensations à cette irrégularité d'humeur, des objets fixes à cette sensibilité palpitante. Il essaie pour commencer de compenser sa « périodicité » et de prolonger, de multiplier les intervalles lumineux. Ensuite, il refuse de s'abandonner à la mélancolie. Il ne faudrait pas croire qu'il s'y soit complu : s'il lui est arrivé de louer la douleur qui forge l'homme, il n'a jamais accepté la mélancolie qui paralyse et qui gâche les heures. Or malgré ses amitiés proches, Magenau et Neuffer, Hegel et Schelling, il se sent seul au milieu d'un monde méchant et incompréhensif. Il ne voit que peu de choses dignes d'enthousiasme, peu de gens à qui s'attacher parmi ce qui l'entoure. Alors commence ce qui a paru romantique en

1. *In meinem Kopf ist baldern Winter geworden, als draussen. Der Tag ist sehr kurz. Um so länger die kalten Nächte.* I, 296.

Hölderlin, cette fuite du présent, de l'actuel, du concret, qu'il faut bien expliquer dès son origine pour ne pas la confondre avec la romantique renonciation à la vie.

Sans doute le présent ne vaut pas qu'on s'y attache, et il vit beaucoup par le souvenir et l'espoir¹. Mais cela ne veut pas dire qu'il se détourne du présent. Il ne se laisse pas rebuter par la rareté des joies que lui offre son temps et son genre d'existence. Il ne renonce pas à l'action, à la vie efficace.

Comment atteindre cette efficacité? Il s'attriste sur le sort des Girondins vaincus par leur époque : *Ach! das Schicksal dieser Männer macht mich oft bitter. Was wäre das Leben ohne eine Nachwelt?*²

Puisque ce monde concret, actuel, n'est pas propice, Hölderlin se fixe une tâche double. D'une part il faut faire l'éducation de soi. D'autre part, puisque le refroidissement de sa sensibilité l'empêche de s'attacher comme il l'aurait aimé aux individus qui l'entourent, il cherchera une forme de vie, d'action qui ne soit pas concrète et bornée comme l'action politique, mais qui vise à l'universel et qui s'oriente vers les siècles à venir. Les hommes ne le touchent plus, mais l'humanité; le présent n'est plus ce qui l'intéresse, mais les générations et les âges futurs³.

Si Hölderlin ne se donne pas pour but l'action immédiate, le résultat concret, cela ne veut pas dire qu'il tourne le dos au monde pour rêver au passé et à l'avenir; il s'agit pour lui d'une action qui consiste à étudier le passé et à préparer l'avenir, à jeter la semence qui germera dans les générations futures. Car dans la réalité, si laide soit-elle, il y a bien des signes de beauté, des indices de valeur : c'est cela qu'il faut dégager et développer, de façon que ces apparitions isolées du beau sur terre se relient et forment une chaîne ininterrompue, un monde nouveau, comme

1. *Mein einziger Genuss ist wirklich Hoffnung und Erinnerung.* I, 295.

2. « Ah! le destin de ces hommes souvent me donne de l'amertume. Que serait la vie s'il n'y avait une postérité? » I, 296.

3. *Ich hänge nicht mehr so warm an einzelnen Menschen. Meine Liebe ist das Menschengeschlecht, freilich nicht das verdorbene, knechtische, träge, wie wir es nur zu oft finden auch in der eingeschränktsten Erfahrung. Aber ich liebe die grosse schöne Anlage auch in verdorbenen Menschen. Ich liebe das Geschlecht der kommenden Jahrhunderte.* I, 291 et suiv.

les îles de bonheur qui sont dans la vie de Hölderlin et qu'il veut le plus possible étendre et souder, de façon à en faire une terre ferme, un continent ¹.

Cette tâche, qui consiste à reconnaître le beau là où il est et à le cultiver, c'est une tâche de poète, et aussi une tâche d'éducateur.

*
* *

Éducateur, il l'est de toutes les façons. Sous le nom d'éducation, Hölderlin, disciple de Rousseau et de Platon, peut ranger toutes les activités spirituelles qui lui importent. Soit qu'il s'agisse d'élever les jeunes gens; c'est du métier de précepteur que Hölderlin espère une existence matérielle assurée et qui pourtant l'intéresse, car il aime les enfants; c'est le seul métier qui puisse lui permettre d'écrire en paix. Soit qu'il s'agisse d'éducation du peuple, des peuples, des races futures; là il retrouve les préoccupations sociales de Rousseau, les méditations de Platon sur l'État, les discussions jacobines sur les droits et les devoirs de l'homme dans la Cité. Il s'intéresse aux problèmes pratiques que lui pose son époque : il suit avec souci les péripéties de la guerre entre Français et Autrichiens d'où semble dépendre l'avenir de la liberté en Souabe ². Il avait des raisons de s'inquiéter; on venait de promulguer les nouveaux statuts du Stift; le duc avait voulu en profiter pour reprendre en main les jeunes étudiants en théologie et leur faire sentir le poids de son autorité. A cette annonce, Hölderlin écrit à sa sœur que si ces statuts doivent être inacceptables pour sa conscience d'homme libre, il préfère renoncer à la voie dans laquelle il est engagé et gagner son pain à la sueur de son front. Il redoute la tyrannie que pourrait exercer le prince sur l'attribution des fonctions, non seulement civiles, mais religieuses; il refuse d'avance de se sou-

1. On trouve déjà cette préoccupation d'un bonheur non périodique, mais permanent, chez Rousseau, ainsi dans cette phrase : « Le bonheur est un état permanent qui ne semble pas fait ici-bas pour l'homme. » *Rêveries*, édit. Van Bever, 260.

2. *Es muss sich also bald entscheiden. Glaube mir, liebe Schwester, wir kriegen schlimme Zeit, wenn die Oestreicher gewinnen. Der Misbrauch fürstlicher Gewalt wird schrecklich werden. Glaube das mir! und bete für die Franzosen, die Verfechter der menschlichen Rechte.* Lettre du 19 juin 1792. I, 274.

mettre au bon plaisir du prince et déclare qu'il faut donner à sa patrie et au monde un exemple d'indépendance¹.

Mais son rôle d'éducateur des peuples, il ne le conçoit pas en homme d'action, en politique; comme le philosophe, le poète sait reconnaître parmi les erreurs et les horreurs du présent les traces d'une humanité plus belle, gages d'un avenir meilleur, et il prépare cette humanité régénérée, l'oriente vers son avenir.

Éducateur, il l'est aussi, et pour commencer, de soi-même. Une formule qui revient chez lui sous des formes diverses, c'est : faire de soi un homme². Nous connaissons déjà ce besoin qu'il a, et ce talent aussi, de prendre conscience de lui-même. Comme la poétesse Sappho, il veut peindre les extrêmes du sentiment, les moments qui comptent, et les peindre de telle sorte qu'il en fasse partager la violence passionnée, mais sans cesser un instant d'être l'observateur lucide³. S'il s'occupe de soi, ce n'est vraiment pas une fuite, une retraite romantique dans son for intérieur, ainsi que pourrait le faire croire une phrase comme celle-ci : *Hätte ich es mir baldern zur Natur gemacht, für mich selbst zu leben, ich würde manchem Verdruss nicht ausgesetzt gewesen sein*⁴. Il n'y a pas simple repliement sur soi; il y a un don de conscience, un talent de sincérité et d'observation, qui se combine avec son besoin d'éducation, de culture et de structure, et qui l'amène à l'éducation de soi-même. *Ist es Glück oder Unglück, dass mir die Natur diesen unüberwindlichen Trieb gab, die Kräfte in mir immer mer und mer auszubilden*⁵? écrit-il à sa mère à la fin de son séjour à Tübingen, un an après avoir écrit à sa sœur une phrase parallèle : *Ich glaube das ist das Glück und Unglück der Einsamkeit, dass*

1. *Wir müssen dem Vaterlande und der Welt ein Beispiel geben, dass wir nicht geschaffen sind, um mit uns nach Willkür spielen zu lassen.* I, 272.

2. *Ich hoff' es zur Vorsehung, dass es mir anderwärts auch in Zukunft gut gehen werde, wenn ich nur thue, was ich kann, ein Mann zu werden.* I, 272.

3. Il écrit dans un essai scolaire sur l'histoire des beaux-arts en Grèce, à propos de la poétesse Sappho : *Wer bewundert sie nicht lieber, wenn er sieht... wie sie mit solch unnachahmlicher Heftigkeit ihre Empfindungen schildert, und doch dabey so genau wie der kalte Beobachter, jede kleine Bewegung derselben belauscht!* VI, 171 et suiv.

4. « Si je m'étais fait plus tôt une seconde nature de l'habitude de vivre pour moi seul, je n'aurais pas été exposé à bien des ennuis. » I, 251.

5. « Est-ce un bien, est-ce un mal, que cet insurmontable penchant que m'a donné la Nature qui me pousse à cultiver toujours plus les forces qui sont en moi? » I, 293.

*alles was man liest oder verfasst, mer in der Seele verarbeitet wird*¹.

Il est délicat de relever les influences subies par Hölderlin, car le travail d'assimilation des substances étrangères est chez lui particulièrement intense et tout ce qui sort de sa plume porte sa marque profondément imprimée. Hölderlin n'a d'ailleurs jamais brillé par l'étendue de ses connaissances, mais plutôt par une surprenante faculté d'intuition due en fait à une longue réflexion qui lui fait retourner cent fois et intégrer à sa propre substance les quelques apports qu'il a pu recevoir — et qui, pour cette raison, présentent beaucoup moins d'intérêt que le caractère personnel qu'il leur impose.

Ce besoin d'utiliser et de perfectionner ses qualités propres repose sur une connaissance claire qu'il a de l'unité et de l'originalité native de son caractère, de son tempérament qui ne se laisse pas renier : *Sie kennen mein Temperament, das sich, eben weil es Temperament ist, schlechterdings nicht verläugnen lässt*², tempérament qui prend la forme d'un destin auquel on n'échappe pas : *mein Loos*³, selon sa propre expression ; ce destin précisément étant de ne trouver la satisfaction que dans l'activité spirituelle⁴. Et cette activité spirituelle est pour lui essentiellement l'activité poétique, l'effort pour exprimer et rendre sensible à d'autres ce qu'il éprouve.

* * *

En 1790, il devient *Magister der Philosophie*. Il étudie la littérature grecque et la littérature latine, comme en témoignent les traductions de passages de l'*Iliade* et de la *Pharsale* de Lucain ; il étudie le français — nous avons gardé de sa main, écrits en français, un passage sur Fénelon extrait d'un Éloge académique et un brouillon de lettre qui est un exercice encore gauche,

1. « Je crois que c'est le bonheur et le malheur de la solitude, que tout ce qu'on lit ou écrit subit dans l'âme une élaboration plus profonde. » I, 57.

2. « Vous connaissez mon tempérament qui, précisément en tant que tempérament, ne se laisse pas renier. » I, 233 et suiv.

3. « Mon lot. » I, 242.

4. *Beschäftigung des denkenden Geistes*. I, 248.

mais qui montre un grand sens du style. Comme document de ses travaux scolaires, nous possédons également des plans de sermons qui montrent avec quel scrupule Hölderlin, qui pratiquait souvent cet exercice, préparait ses plans et étudiait la composition, le balancement et l'équilibre des parties¹. Enfin nous possédons les deux dissertations qui en 1790 lui permirent d'obtenir le titre de *Magister* : l'une est une histoire des beaux-arts en Grèce, l'autre un parallèle entre les préceptes de Salomon et *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode.

Ce parallèle entre Salomon et Hésiode est composé avec rigueur, écrit avec une précision un peu sèche. Pourtant sous son allure didactique nous retrouvons certaines des préoccupations personnelles de l'auteur. Ainsi Hölderlin, recherchant la raison de la brièveté caractéristique du style de Salomon et d'Hésiode, pose une double loi psychologique : d'une part, l'âme se communique d'autant moins à des objets extérieurs qu'elle est occupée d'elle-même avec davantage de force et de constance — d'autre part elle s'arrête d'autant moins à l'individuel qu'elle s'attache plus au général. On peut rapprocher ceci de passages déjà cités des lettres de Hölderlin où il dit se désintéresser des hommes et ne plus aimer que l'humanité : *Ich hange nicht mehr so warm an einzelnen Menschen. Meine Liebe ist das Menschengeschlecht*².

Hölderlin fait une étude esthétique très précise de la technique poétique de Salomon et d'Hésiode. Les trois procédés propres à ces poètes de l'Orient et de la Grèce primitive sont : le style bref et concentré — la personnification d'idées abstraites, qui donne aux idées un corps et remplace l'analyse rationnelle par la synthèse sensible, procédé que Schiller et après lui Hölderlin dans ses hymnes de jeunesse emploient méthodiquement — et enfin le procédé du parallélisme. L'exigence de brièveté risque d'entrer en conflit avec l'exigence de rythme, car pour qu'il y ait rythme,

1. *Ich predige soviel möglich auf den umliegenden Dörfern, um mich, so lang ich noch Zeit habe, zu üben.* I, 295.

2. « Je ne suis plus attaché avec autant de ferveur aux individus isolés. Mon amour va au genre humain. » I, 291. Il y a d'ailleurs aussi en lui l'autre élément, celui qui lui fait écrire à Neuffer à peu près au même moment : *Unser Herz hält die Liebe zur Menschheit nicht aus, wenn es nicht auch Menschen hat, die es liebt.* I, 281.

il faut qu'il y ait un mouvement au moins double. Mais pour que soit perçue l'unité de la phrase double il est indispensable qu'il y ait d'une moitié à l'autre un rappel, un parallélisme dans la signification.

Ce sont de même des préoccupations esthétiques et souvent d'une précision toute technique qui font le principal de sa sèche *Histoire des Beaux-Arts en Grèce*. Sans doute l'idée générale en est une idée morale : l'influence de l'art sur la civilisation. En fait, Hölderlin a pris pour guide l'Histoire de Winckelmann et l'*Abrégé* de Le Fevre. Il s'y trouve pourtant deux échos des réflexions de Hölderlin. Un paragraphe consacré aux meurtriers de Pisistrate, Harmodios et Aristogiton, nous rappelle que cet essai date de 1790, et que l'esprit du Stift inquiétait les princes. On y lisait les journaux français, on chantait des hymnes à la liberté, Hegel tenait des propos séditieux. Dans son étude, Hölderlin se contente d'écrire ceci, mais qui doit suffire : *Zwei junge Helden Harmodius und Aristogidon waren, die zuerst das grosse Werk der Freiheit begannen. Alles war durch die kühne That begeistert. Die Tyrannen wurden ermordet, oder verjagt, und die Freiheit war in ihre vorige Würde hergestellt; Nun erst füllte der Athener seine Kraft ganz*¹.

Enfin le passage sur Pindare révèle l'admiration profonde et personnelle qu'il lui voue : *Wir bewundern, die Griechen vergötterten ihn*². Il voit la forme suprême de l'art dans l'hymne pindarique, dont la densité ramasse et résume la description épique et le sentiment tragique, et transporte le lecteur d'autant plus qu'elle exige de lui une attention plus serrée. *Die gedrängte Kürze, der kurze gedrungene Styl*³, ces expressions qui reviennent dans ses deux études scolaires livrent une des préoccupations de Hölderlin poète.

1. « Ce furent deux jeunes héros, Harmodius et Aristogiton, qui commencèrent le grand ouvrage de libération. Tous étaient enthousiasmés par leur acte audacieux. Les tyrans furent tués ou chassés, et la liberté rétablie dans son ancienne dignité; alors seulement l'Athénien sentit toute sa force. » VI, 177.

2. « Nous l'admirons, les Grecs en faisaient un dieu. » VI, 179.

3. « La brièveté concentrée », « le style bref et condensé. »

*
* *

Ce n'est pas chez les Anciens seulement, mais aussi chez les contemporains, chez Rousseau, chez Klopstock et Schiller en particulier, que Hölderlin puise des enseignements. Nous aurons l'occasion de relever la trace des influences subies. Mais nous n'y insisterons pas; car d'une part Hölderlin fait sienne toute substance empruntée, si bien que l'apport proprement étranger se réduit à peu de choses au regard de son originalité; d'autre part dans le choix même des influences se marque son caractère¹.

Son imitation n'est pas une action subie, mais une recherche active; la variété des tentatives qu'il a faites le prouve. Les poèmes de l'époque de Tübingen peuvent se diviser en trois groupes : dans le premier, nous rangerions ceux qu'il adresse aux grands hommes, aux héros. Dans un second groupe entrent tous les poèmes d'expérience concrète et personnelle, sur la gloire qu'il ambitionne, sur le métier de poète, la solitude et les torturantes préoccupations qui la remplissent, sur la sagesse, les amis, l'aimée. Un troisième groupe, le plus volumineux, est celui des hymnes dits de jeunesse, les hymnes à l'Immortalité, au Génie de la Grèce, à la divinité de l'Harmonie, à la Muse, à la Liberté, à l'Humanité, à la Beauté, à l'Amitié, à l'Amour, au Génie de la Jeunesse, au Génie de l'Audace.

A Tübingen, Hölderlin prend pour sujets de ses poèmes un certain nombre de héros de la patrie, de la religion, du savoir :

1. Peut-être convient-il pourtant de donner un aperçu de l'atmosphère dans laquelle Hölderlin vécut à ce moment là, et d'énumérer les auteurs dont il est certain ou tout au moins probable qu'il les a lus. Parmi les Anciens, outre Salomon, Hésiode et Pindare, Hölderlin a lu et même traduit l'*Illiade*, la *Pharsale* de Lucain. Nous retrouverons plus tard la trace d'une influence profonde laissée par Platon, influence qui a dû s'exercer de bonne heure. D'une manière générale, il pratiqua sans doute beaucoup les classiques.

Parmi les modernes, outre Klopstock et Schiller, l'influence de Rousseau est la plus marquante. Trente exemplaires de Rousseau circulaient dans le Stift. On peut noter souvent des coïncidences frappantes entre les idées, les sentiments de Rousseau et de Hölderlin. Même il n'est pas rare que le style de Hölderlin apparaisse comme une transposition en langue allemande du style de Rousseau dans les *Rêveries* ou la *Nouvelle Héloïse*.

En outre Hölderlin lut beaucoup les poètes allemands de son temps. Claverie a relevé des reminiscences de Voss, Bürger, Miller, Hölty, Stolberg, et même peut-être de Mathias Claudius.

Gustave Adolphe, le poète souabe Thill, Luther, Képler. Dans une lettre à Neuffer en 1789, il signale l'ébauche d'un poème à Colomb, la promesse d'un hymne à Shakespeare¹. Hölderlin se prend d'un enthousiasme juvénile pour les grands hommes d'autrefois, surtout ceux qui ont illustré la Souabe et le protestantisme.

Ainsi dans trois poèmes ou fragments de poèmes Hölderlin célèbre Gustave Adolphe, dont il chante moins la gloire militaire que l'humanité. C'est à l'image d'un prince défenseur de la liberté, redresseur de torts, ennemi des prêtres et protecteur de la piété vraie, d'un prince au cœur tendre qui fonda des colonies pour les protestants allemands chassés de leur patrie, qu'il adresse sa louange.

En Képler, son prédécesseur au Stift, Hölderlin célèbre le Suève, le Souabe qui appartient à la lignée des grands hommes de sa patrie dans laquelle Hölderlin veut inscrire son nom. Dans cette race des « Hommes de la Lumière » Hölderlin aspire à prendre sa place comme poète, comme successeur de Thill, ce pasteur souabe mort jeune en 1772 avant d'avoir conquis la gloire poétique. Il se souhaiterait, comme lui dans son tombeau, à l'abri des sarcasmes et des préjugés. Mais il ne se complaît pas longtemps à ces désirs de néant ; si long et si épineux que soit le chemin de la perfection, si faible et jeune qu'il se sente, il acceptera l'épreuve, il l'acceptera même avec cœur ; il a près de lui ses amis, Magenau, Neuffer surtout, qu'il invoque à la fin du poème sur le tombeau de Thill. Une strophe de ce poème lui paraît si heureusement tournée que plus tard il la reprendra sans presque y rien changer dans le poème *An die Ehre* :

*Umdonnert Meereswogen die einsame
Gewagte Bahn! euch höhnet mein kühnes Herz!
Ertürrt euch, Felsen, ihr ermüdet
Nie den geflügelten Fuss des Sängers².*

1. I, 232.

2. Environnez de votre tonnerre, ô vous flots de la mer, ma
Course audacieuse et solitaire! Mon cœur hardi se rit de vous!
Dressez-vous comme des tours, rochers, vous ne lasserez
Jamais le pas ailé du poète.

I, 85 et I, 87.

Par la majesté du rythme et des deux enjambements parallèles du premier et du troisième vers, il évoque la grandeur de la tâche, qui n'a d'égale que le courage de celui qui ose l'aborder.

Tâche qu'il n'est pas seul à entreprendre. Hölderlin a besoin encore de se sentir sinon encouragé, du moins accompagné; il désire avoir le sentiment de participer à une œuvre collective, soit lorsqu'il veut prendre rang parmi les grands hommes de la Souabe, soit lorsqu'il fonde avec Neuffer et Magenau une société de poésie. Selon le récit de Magenau, les trois amis se réunissaient régulièrement, et Hölderlin se sentait heureux en leur compagnie, attablés tous trois autour d'une cruche de vin du Rhin; lorsqu'ils s'invitaient à ces fêtes, le mot d'ordre était : *wir wollen heute viel von grossen Männern sprechen*¹. Chacun devait y lire un poème de son cru, et l'on devait traiter d'un sujet de critique esthétique, par exemple le langage, le purisme, la beauté, la décence, le caractère populaire. *So suchten wir unsern Geschmack zu verfeinern und ihm eine gute Richtung zu geben*, dit Magenau². Ce petit club n'avait pas seulement pour raison d'être la joie de passer ensemble quelques heures agréables, de s'entretenir des grands hommes, mais aussi d'affiner le goût des jeunes poètes, de les amener à des considérations théoriques et à des applications pratiques. Hölderlin y passait pour capricieux et brouillon; lui-même écrit un jour à Neuffer qu'il lui envie son talent de peindre en couleurs claires³. Voici le tableau que nous fait Magenau, ce brave garçon un peu paysan, pas subtil, mais qui avait l'instinct des personnes et des belles choses : *Hölderlin wird gewiss viel Gutes leisten. Seine verworrene Anlage bei seinen Ausarbeitungen verwischt sich nach und nach, und nun fängt er an deutlich und verständlich zu werden. Wie kämpften ich und Neuffer gegen seine Capricen! Er studiert den Stoff zu seinen Gedichten erst mühsam durch, dann erst legt er die Feder an. Seine Phantasie ist nicht*

1. « Aujourd'hui, nous nous entretiendrons longuement des grands hommes. » VI, 227.

2. « C'est ainsi que nous cherchions à affiner notre goût et à le bien orienter. » VI, 227.

3. *Um was ich dich am meisten beneide ist... Deine lichtvolle Darstellung. Ich ringe darnach mit allen Kräften.* I, 286.

*feuerlos, nur etwas zu wild. Er zittert, wenn ihn ein Gedanke anzieht*¹. Magenau a relevé là quelques-uns des traits essentiels de Hölderlin poète : une tendance innée à l'obscurité ; une méthode dans le travail qui laisse entrevoir avec quelle patience il reprend et retourne son sujet sur le métier avant d'écrire. Et surtout ce trait : il est tremblant d'émotion lorsqu'une idée lui paraît attachante.

Hölderlin, au début de son séjour à Tübingen, est encore à l'âge où l'admiration va aux héros, aux grands hommes ; mais bientôt cet âge fait place à celui des idées générales, l'enthousiasme pour les abstractions se substitue à l'enthousiasme pour les hommes. Dans sa production à Tübingen on voit la ligne de démarcation qui sépare l'une de l'autre ces deux époques de l'adolescence ; il est remarquable pourtant que de tout temps, et déjà du temps du *Dichterbund*, Hölderlin ait montré une sensibilité particulière aux idées. Sans doute ne faut-il pas donner du mot *Gedanke* qu'emploie Magenau une interprétation trop exclusivement intellectuelle. Pourtant ce poète philosophe est un curieux mélange d'abstrait et de concret ; souvent il part d'une inspiration d'ordre intellectuel sans que son expression poétique quitte jamais le domaine du sensible.

Un autre portrait de Hölderlin, à peu près à la même époque, est celui que Neuffer fait au poète Schubart de son ami qu'il voudrait lui présenter. Il montre Hölderlin ennemi mortel de l'épigramme et de toute poésie légère, sensible surtout au sérieux, au sublime, d'un enthousiasme un peu rêveur ; sa marotte : la littérature grecque.

Schubart reçut Hölderlin pendant l'automne 1789. Hölderlin lui ayant annoncé sa vocation de poète, Schubart lui demanda s'il était aussi financièrement en mesure de faire les dépenses que comporte la vie de poète.

1. « A coup sûr Hölderlin fera du bon travail. Sa tendance à la confusion quand il exécute ses plans s'efface peu à peu, et il commence à être clair et compréhensible. Comme nous avons combattu, Neuffer et moi, contre ses caprices ! Il commence par étudier en prenant beaucoup de peine le sujet de ses poèmes ; puis à ce moment-là seulement il prend la plume. Son imagination ne manque pas de feu, elle est seulement mal contrôlée. Il est pris de tremblement quand une idée l'attire. » VI, 228.

Hölderlin songeait à assurer son avenir matériel dans une autre voie que celle du pastorat, et c'est un peu l'exemple de Stäudlin, cet autre poète souabe dont l'amitié sera pour lui importante, qui l'incita à demander un jour à sa mère de l'autoriser à abandonner la théologie et à faire une carrière de juriste, projet qui n'eut pas de suite.

Quoi qu'il en soit Hölderlin, en constant échange avec Neuffer et Magenau, se prépare à son véritable métier, qui est celui de poète; il s'exerce dans des genres divers, hymnes comme ceux à Gustave Adolphe, odes en strophes de quatre vers, comme l'ode à Képler ou l'ode sur le tombeau de Thill, poésies de circonstance même, comme l'invitation à Neuffer, poèmes destinés à être chantés, comme *Lied der Freundschaft* et *Lied der Liebe*.

C'est ainsi que se forme une série de poèmes : *Am Tage der Freundschaftsfeier*, *Einladung an Neuffer*, *An die Ruhe*, *An die Ehre*, *der Lorbeer*, *Einst und jetzt*, *Selbstquälerei*, *die Weisheit des Traurers*, *Burg Tübingen*, où le poète cherche sa voie dans diverses directions. Aucun de ces poèmes n'est parfait, et pourtant ils contiennent déjà de très grandes beautés. Ainsi, chose assez rare chez Hölderlin, quelques paysages comme celui-ci :

*Als jüngst zum ersten Mal wieder
Der Mäher des Morgens die Wiese
Entkleidete, und der Heugeruch
Jetzt wieder zum erstenmal
Durchduftete mein Tal :*

*Da war es, Brüder!
O da war es!
Da schlossen wir unsern Bund,
Den schönen, seeligen ewigen Bund* 1.

Cette notation fraîche des matins de fenaison est comme timidement essayée; elle n'occupe qu'une demi-phrase; elle est reliée

1. Lorsque voici peu de jours pour la première fois de nouveau
Le faucheur au matin dénuda la prairie
Et que l'odeur du foin coupé
De nouveau pour la première fois
Embauma ma vallée;
Alors, ô mes frères,
Nous conclûmes notre union,
Notre belle, bienheureuse, éternelle union.

I, 72 et suiv.

par une espèce de symbole à l'amitié naissante; enfin il s'agit, non d'un faucheur, d'une prairie, mais du faucheur, de la prairie, comme si Hölderlin avait craint encore d'être trop concret, et qu'il lui fallût racheter son audace par une généralité.

Il est bien plus à son aise lorsque dès le début ces impressions de nature tournent court et ne sont que prétextes à des états d'âme, comme dans l'invitation à Neuffer :

... da gieng
*Ich trüben Bliks hinab zu meinem Neckar
Und sah in seine Woogen, bis mir schwindelte —
Und kehrte still und voll der dunklen Zukunft
Und voll des Schiksaals, welches unsrer wartet,
Zurück — und setzte mich, und also ward
Die — freilich nicht erbauliche — Tirade
Vom ungewissen Wechsel unsers Lebens* 1.

Ce qui compte pour lui, c'est cet état de vertige où le met la contemplation des eaux du Neckar, et le pressentiment de l'avenir, du destin. Les choses ne font que le mettre en état d'inspiration — elles ne servent qu'à lui suggérer une sorte de réflexion vague, qui est plus sensible qu'intellectuelle; et ce qui y prête dans le paysage, c'est moins le détail, la couleur précise, que l'atmosphère générale, on pourrait presque dire les lignes de force du paysage. Ainsi encore dans le poème au Repos :

*Im Veilchenthal vom dämmernden Hain umbraust,
Entschlummert er, von süssen Begeistrungen
Der Zukunft trunken, von der Unschuld
Spielen im flatternden Flügelkleide* 2.

1. je descendis,
Le regard voilé, sur la rive de mon Neckar,
Je contemplai ses flots, jusqu'au vertige,
Et revins, silencieux, plein du sombre avenir,
Plein du destin qui nous attend.
Je m'assis, et ainsi est née
La tirade, peu édifiante il est vrai,
De la vie incertaine et changeante.
2. I, 76.
Dans le vallon des violettes, au murmure du bois
Il s'endort, enivré des doux enthousiasmes
De l'avenir et des jeux de l'innocence
Dont le manteau ailé flotte au vent.
I, 82.

L'image verbale du dernier vers, fraîche et ailée, correspond moins au souffle printanier dans le bois qu'au doux enthousiasme avec lequel il rêve de l'avenir, d'une innocence paradisiaque.

C'est encore un « paysage sentimental » que celui de la dernière strophe de ce même poème :

*Denn sieh, es walzt der Enkel zu seinem Grab,
Voll hohen Schauers, wie zu des Weisen Grab,
Des Herrlichen der von der Pappel
Säuseln umweht, auf der Insel schlummert*¹.

L'image, populaire à la fin du XVIII^e siècle, du tombeau de Rousseau, nous rappelle le pèlerinage qu'y fit le poète Stäudlin, ami de Hölderlin, et le culte que l'on eut pour Rousseau dans l'entourage de Hölderlin; nous retrouverons plus d'une fois dans son œuvre les traces de la grande ombre de Rousseau, *vom grossen Jean Jacques*, dit-il dans une lettre à Neuffer².

Rousseau est pour lui le grand sage des temps modernes, celui qui a enseigné aux hommes le droit humain, celui qui a fait la révolution dans les cœurs et enseigné que la loi morale n'est pas une contrainte extérieure, mais une exigence du cœur naturellement bon.

Cette sagesse mêlée d'idylle répond trop à l'un des aspects de la sensibilité de Hölderlin pour qu'il ne lui consacre pas un poème : *Die Weisheit des Traurers*, où il songe à la sagesse terre à terre qui devrait être la sienne. Toujours Hölderlin sera préoccupé de sagesse — car bien plus qu'une philosophie, ce qu'il poursuit, c'est une justification, une modification, une construction de l'existence. Cette sagesse s'organise autour de deux pôles.

L'un est la sagesse idyllique de *Weisheit des Traurers*; sagesse modeste, campagnarde, qui convient aux ambitions déçues, à ceux qui, retombés du haut de leurs espoirs, se reconstituent un monde en petit dans le village où, pasteurs, ils sont directeurs

1. Vois, ses descendants iront pieusement à son tombeau,
Pris d'un auguste frisson, comme on va au tombeau du sage,
Du magnifique, de celui qui au murmure des peupliers
Dort là-bas dans son île.

I, 83.

2. I, 262.

de conscience, consolateurs des affligés, éducateurs des enfants; ils labourent leur champ, ils s'installent dans cette existence comme si elle était leur vocation — et les désirs se taisent, la paix rentre au cœur de l'homme qui a borné le champ de ses ambitions et de son action.

Mais Hölderlin, s'il a imaginé ce bonheur, l'a toujours fui. C'est que sa sagesse a un autre pôle, l'héroïsme. Il lui suffit de rêver cette idylle pour en tirer tout le bonheur qu'elle est susceptible de lui donner; il se sent appelé à affronter d'autres périls. Il est incapable, à Tübingen, de se faire au cadre étroit dans lequel s'écoule son existence, et quelquefois un cri de rage lui échappe : *ich duld'es nimmer...*¹. Surtout en un temps où l'héroïsme est monnaie courante — il raconte à sa mère la bravoure des soldats de l'armée française à Mayence, qui compte dans ses rangs beaucoup d'enfants de quinze à seize ans — il lui est pénible d'être condamné à la patience, à l'attente, à la contemplation.

Il souffre de son malheur, et ce n'est pas une de ses moindres peines que de se voir tel, incapable de trouver l'équilibre, ni le contentement, ni le succès. Il y fait une allusion en écrivant à Neuffer : *Es sieht doch manchmal lumpig aus in der Menschen Herzen*²! et développe ce thème du mécontentement de soi dans une ébauche de poème qu'il abandonne au neuvième vers :

*Ich hasse mich! es ist ein ekles Ding
Des Menschen Herz, so kindischschwach, so stolz,
So freundlich wie Tobias Hündlein ist,
Und doch so hämisch wieder! weg! ich hasse mich*³!

Dans les tourments que lui inflige l'incertitude et la faiblesse du cœur il y a le contre-poids à une tendance qui se faisait jour dans le poème *Einst und jetzt*, où il accusait de son malheur, non lui-même, mais ses contemporains. Il écrivait aussi à Neuffer :

1. Je ne le souffrirai jamais.... I, 85.

2. C'est quelquefois un navrant spectacle que le fond du cœur humain. I, 269.

3. Je me hais! Quelle vile chose
Que le cœur de l'homme, d'une si puérile faiblesse, et si fier,
Affectueux comme le chien de Tobie,
Et pourtant si sournois! Assez! Je me hais!

I, 89.

*Weil ich mich nicht in die Narren schike, schiken sie sich auch nicht in mich*¹.

Et dans son poème :

*Jetzt wandl'ich einsam an dem Gestade hin,
Ach keine Seele keine für dieses Herz?...
Zurück denn in die Zelle, Verachteter!...
Weint um den Jüngling, er ist verachtet*²!

Toujours il y aura chez Hölderlin ces deux tendances, l'une à accuser les autres de son malheur — cette tendance au sentiment de la persécution est loin de s'être développée comme chez Rousseau par exemple — et l'autre, qui est de se rendre soi-même responsable de ce malheur.

C'est alors qu'il est sauvé de lui-même par la poésie, et par cette forme spéciale de poésie qui naît de l'enthousiasme que lui inspirent les idées. Il compose les hymnes qu'on a nommés depuis hymnes de jeunesse, pour les distinguer des hymnes de la dernière époque.

1. Comme je ne m'accommode pas des sots, ils ne s'accommodent pas non plus de moi. I, 278.

2. Et maintenant j'erre seul sur la rive,
Ah! pas une âme, pas une, pour ce cœur?...
Retourne en ta cellule, méprisé!...
Pleurez sur l'adolescent, il est méprisé!

I, 89.

CHAPITRE III

LES HYMNES DE JEUNESSE

On pourrait mettre en épigraphe aux hymnes le mot de Goethe que Hölderlin inscrivait sur l'album de son ami Hegel à Tübingen le 12 février 1791 :

*Lust und Liebe sind die Fittige zu grossen Thaten*¹.

Ces mots, suivis dans l'album des mots "Εν καί Πάν, également de la main de Hölderlin, résument le contenu des hymnes.

Il est instructif de faire une statistique de l'emploi du mot *Liebe*, de ses composés et de ses dérivés dans quelques-uns des hymnes en question. C'est ainsi qu'il revient 9 fois dans l'hymne au Génie de la Grèce, qui compte 61 vers — 19 fois dans l'hymne à la Divinité de l'Harmonie, qui compte 136 vers — 9 fois dans l'hymne à la Muse qui compte 120 vers — 12 fois dans l'hymne à la Liberté qui compte 104 vers — soit en moyenne à peu près une fois tous les huit vers. Ceci sans compter toutes les périphrases et les équivalents, en particulier le mot *Lust*.

On pourrait faire une statistique non moins significative de la fréquence du mot *Leben*.

Liebe, Lust, Leben, tels sont les motifs — tel est plutôt le motif unique des hymnes. Car sous des symboles différents, Jeunesse, Harmonie, Muse, Liberté, ils ne chantent qu'un seul et même enthousiasme.

Il n'est pas aisé de parler du contenu idéologique de ces

¹. Le plaisir et l'amour sont les ailes qui nous portent vers les grandes actions.
VI, 232.

hymnes; ils sont plutôt caractérisés par la sensibilité diffuse qui s'y répand, sensibilité sans doute de nature intellectuelle, attachée à des représentations — nous n'osons dire à des idées — plutôt qu'à des êtres ou à des choses; et caractérisés également par une abondance verbale, une facilité de la phrase, qui ne se concilie pas avec le contour arrêté, le cerne précis qu'exigerait une pensée intellectuelle. Le flottement des concepts au dessin mal arrêté est particulièrement flagrant dans la mythologie dont Hölderlin pare son expression. Cela est éclatant dans le cas de l'hymne à la Vérité, qui après quelques légères modifications change de titre et s'intitule sans inconvénients : Hymne à la Divinité de l'Harmonie ¹.

Dans la mesure où l'on peut parler des « idées » de Hölderlin dans les hymnes, elles se trouvent exposées de la façon la plus claire dans le second hymne à la Liberté, qui date de 1792 ². Dans le chaos des éléments, sans frein et sans terme, la liberté impose sa loi. Cette loi a nom amour, elle est la loi librement consentie, celle qui n'est pas éprouvée comme une contrainte, telle la loi qui régit le cours des astres, qui elle aussi est amour. L'homme, isolé de l'amour universel par une sorte de péché originel, est esclave et subit le joug des lois. Il faut que vienne une nouvelle genèse, que l'homme, roi dans le monde fini, se réveille; l'état de choses actuel périra, un nouveau printemps surgira, il n'y aura plus de maîtres et d'esclaves, tous les hommes seront régis eux aussi, comme les astres, par l'universel amour. La justice véritable existera sur terre le jour où la joie y régnera, et non plus la contrainte. Sans doute depuis longtemps le poète sera mort; mais il aura bu au calice de l'espérance, se sera désaltéré à l'aurore qu'il voit poindre et qu'il aura annoncée de ses chants ³.

Dans cet hymne Hölderlin a réussi plus complètement que dans d'autres à « chanter » sa pensée, à ne pas l'exposer de façon aride, à lui garder le caractère exaltant que pouvaient avoir

1. I, 391.

2. I, 143.

3. I, 144. Voir aussi I, 127 et suiv.

pour le poète certaines représentations; ainsi lorsqu'il proclame le renouveau et qu'il trouve cette formule :

*Was zum Raube sich die Zeit erkoren,
Morgen steht's in neuer Blüthe da!
Aus Zerstörung wird der Lenz geboren... 1*

ce qui n'est point pour lui une vague pensée, mais une consolation précise et personnelle, surtout lorsque nous nous rappelons combien il était sensible à la mort, à la perte des choses créées; au moment même où il composait cet hymne, il écrivait à sa sœur, en s'attendrissant sur la mort d'un écureuil familial : *Es thut dem Herzen so weh, wenn etwas in der Natur untergeht 2!*

C'est de même une émotion personnelle qu'il rend sensible, lorsqu'à la fin de son poème il renonce à voir de ses yeux les temps nouveaux et se résigne à trouver sa plus grande joie dans le pressentiment qu'il en a — sentiment qui le suivra toute son existence :

*Lange schon vom engen Haus umschlossen,
Schlummre dann im Frieden mein Gebein!
Hab' ich doch der Hofnung Kelch genossen,
Mich gelabt am holden Dämmerchein 3!*

Les allusions à une tristesse personnelle sont rares et fugitives. La note dominante est l'enthousiasme. Il écrivait à Neuffer : *Mit dem Hymnus an die Menschheit bin ich bald zu Ende. Aber er ist eben ein Werk der hellen Intervalle, und die sind noch lange nicht klarer Himmel 4!* Ce ciel limpide qui manque à son existence, *die wolkenlose Ferne 5*, il veut le trouver dans son œuvre,

1. Ce que ravit le temps
Refleurira demain;
Le printemps naît de la mort des choses.

I, 146.

2. Cela fait si mal, lorsque dans la Nature quelque chose disparaît! I, 275.

3. Depuis longtemps enclos dans l'étroite demeure,
Que mes ossements reposent en paix!
J'ai goûté à la coupe de l'espérance,
La belle aurore m'a désaltéré.

I, 147.

4. J'aurai bientôt terminé mon hymne à l'Humanité. Mais c'est l'ouvrage des intervalles lumineux, et il y a loin de là à un ciel découvert. I, 262.

5. Le lointain sans nuages. I, 147.

et les hymnes sont un essai précisément pour éliminer ce qu'il y a de médiocre, de fâcheux, de pénible dans l'existence réelle, et donner au moins une réalisation poétique à cet âge d'or dont il espère que les générations futures le réaliseront dans la vie. Les hymnes sont une tentative pour rendre constant l'état d'exaltation où il goûte la joie, multiplier les moments où son esprit, porté par l'enthousiasme, éprouve sa puissance et jouit de son bonheur, cet état qu'il décrit dans les premiers vers de son premier hymne : *Froh... stolz... fliegt... mit der Liebe Kraft mein Geist zu dir* ¹. État fugitif, mais dont l'instant vaut une éternité.

La joie qu'il éprouve n'est pas seulement une impression d'harmonie intérieure — comme on serait trop tenté de le croire, voyant le cas que fait Hölderlin de cette harmonie qui se révèle à lui dans l'amour universel — mais aussi et surtout une impression de puissance. L'hymne à l'Humanité est construit précisément sur la confiance en l'homme, roi du monde fini, et il porte cette fière épigraphe de Rousseau : *Les bornes du possible dans les choses morales sont moins étroites que nous ne pensons. Ce sont nos faiblesses, nos vices, nos préjugés, qui les rétrécissent. Les âmes basses ne croient point aux grands hommes : de vils esclaves sourient d'un air moqueur à ce mot de liberté* ². Cette fois, c'est le mot *Kraft* qui revient cinq fois en 88 vers, ce sont les mots : *kühn, unbesiegt, Kämpfer*, qui donnent le ton. Et ce n'est point seulement une confiance en l'humanité, mais une confiance en soi qui anime le poète ; témoin ce vers :

*Er hat sein Element gefunden,
Das Götterglück, sich eig'ner Kraft zu freu'n* ³,

et un peu plus loin :

Zum Herrscher ist der Gott in uns geweiht ⁴.

1. Joyeuse, ... fière... s'envole... avec la force de l'amour, vers toi mon âme.
I, 103.

2. I, 124.

3. Il a trouvé son élément,
La divine joie de jouir de sa force.

I, 136.

4. Le dieu qui est en nous est fait pour dominer. I, 136.

Il n'y a donc pas chez Hölderlin seulement de la tendresse et la recherche d'un accord serein, mais un enthousiasme combat-tif, énergique, tout au moins qui croit à son énergie et qui en tire une de ses joies les plus profondes.

Il écrit un jour à Neuffer : *Du wirst lachen, dass mir in diesem meinem Pflanzenleben neulich der Gedanke kam, einen Hymnus an die Kühnheit zu machen. In der That, ein psychologisch Räthsel!* Cette contradiction entre le genre de vie qu'il mène et l'inspiration de ses poèmes ne nous paraît pas si énigmatique. Lui-même l'explique dans son hymne; il connaît les désirs d'action, le besoin de victoires. Ce n'est pas seulement pour réagir contre l'inaction à laquelle le force sa vie végétante de Tübingen. Hölderlin est au fond courageux. Ce n'est point vaniteuse fantaisie lorsqu'il invoque la jeunesse d'Hercule et lui compare la sienne; c'est une expérience vécue qui lui inspire l'ampleur de l'image sombre de l'audacieux Hercule s'enfonçant dans la nuit de ses forêts :

*Einst war, wie mir, der stille Funken
Zu freier heitrer Flamme dir erwacht,
Du braustest so, von junger Freude trunken,
Voll Übermuths durch deiner Wälder Nacht... 2.*

Il y a aussi une sagesse de l'héroïsme, une éducation par l'au-dace, qu'invoque Hölderlin :

*... o du der Künen Genius!
... Gewinne dir und bilde
Das Herz der Jünglinge mit Siegsgenuss 3!*

Même dans une existence sans activité, sans victoires éclatantes, comme celle de l'étudiant en théologie ou du poète, la légende

1. Tu vas rire! récemment, dans cette vie végétative qui est la mienne, j'ai eu l'idée de faire un hymne à l'Audace. Vrai, une énigme psychologique! I, 278 et suiv.

2. Un jour, comme moi, tu sentis s'éveiller en toi l'étincelle
Qui allume une flamme libre et joyeuse,
Tu te jetais, ivre d'un bonheur juvénile,
Plein d'orgueil, dans la nuit de tes bois...

I, 161.

3. ... Génie, qui conduis les audacieux,
... Conquiers et forme
Le cœur de l'adolescent par la joie de vaincre!

I, 163.

d'Hercule, le bruit des victoires de la Révolution sont un encouragement nécessaire et un bienfait, et le Génie de l'Audace peut animer sans déchoir le calme univers du contemplatif qui a, lui aussi, ses audaces.

*
* *

L'élément personnel n'est pas absent des hymnes. Toutefois il y tient une place bien plus réduite que dans le reste de l'œuvre de Hölderlin. La part idéologique, si vagues que soient les idées, s'impose la première à l'attention. On peut être tenté de constituer un *corpus* des idées de Hölderlin à Tübingen, d'après les hymnes. Nous avons essayé de l'esquisser brièvement. Mais nous croyons qu'il n'y a pas lieu de s'étendre plus longuement sur la philosophie de Hölderlin à cette époque.

La raison en est que ce qui compte dans cette « philosophie », ce ne sont pas les idées qu'elle expose, mais la personnalité qu'elle traduit.

Comme on l'a fait remarquer, Hölderlin efface le relief des idées qu'il exprime ; il en noie les contours : l'idée n'y est pas une portion de pensée bien délimitée, circonscrite, une pensée stabilisée, mais une direction de la pensée, un effort de l'esprit, une tendance¹. Ainsi la conception de l'amour universel, lien et rythme organisateur du cosmos, qui se confond avec l'idée de la poésie ordonnatrice du chaos, avec l'idée des harmonies providentielles, ne répond pas à une conception philosophique, à une façon de voir le monde, mais plutôt à un besoin sentimental qui prépare le poète à ressentir fortement, où qu'elles se trouvent, les manifestations de cet amour, de cette harmonie universelle, à une tendance à chercher partout l'ordre, le lien, la loi spontanée, dans l'enthousiasme.

Il n'est pas très difficile de retrouver sous quelles influences s'est formée la « philosophie » des hymnes de jeunesse. Le poète lui-même nous y invite en signalant l'influence qu'a pu avoir

1. Voir Claverie, *passim*.

Leibniz sur lui¹, en mettant en épigraphe à ses poèmes des phrases de Rousseau, de Heinse, de Kant, qui semblent l'avoir directement inspiré. Le culte de Platon éclate jusque dans les réminiscences verbales. La *République* de Platon est à Tübingen son livre de chevet.

On peut sommairement reconstituer comme suit le réseau des influences subies.

Il a emprunté à Rousseau cette idée que l'homme actuel est méchant, que l'humanité a deux âges d'or, l'un à son origine, l'autre devant elle, que ce qui est de la nature est bon. De Kant il reçoit cette idée que la loi dans le cœur de l'homme correspond à la loi qui régit le cours des astres — mais cette loi aujourd'hui encore draconienne, il espère, comme Schiller, qu'elle n'est que provisoire; il attend un Solon qui résolve la contrainte imposée en loi librement consentie — avec Schiller encore et avec Platon il nomme cette loi universel amour².

On n'a pas encore fait là le tour des influences subies par Hölderlin. A cet âge, son esprit est particulièrement accueillant; on peut relever chez lui la trace de Herder, celle du panthéisme spinoziste, celle même, s'il faut en croire Wilhelm Böhm, de Hemsterhuis.

Il faut retenir de cette multiplicité d'influences souvent contradictoires une certaine facilité de Hölderlin à intégrer des pensées qui lui sont étrangères et qui sont étrangères l'une à l'autre. Cette facilité à intégrer est le pendant, sur le plan personnel, de

1. I, 250.

2. Outre les poèmes de Schiller, c'est à la *Théosophie de Julius* et aux *Lettres philosophiques de Julius et Raphaël* qu'il faut remonter pour voir combien profondément Schiller a agi sur Hölderlin. Ces essais, les premiers de Schiller — ils datent de 1786 — bien que d'un style moins parfait que les grands essais sur *L'Éducation Esthétique* ou sur *Le Naïf et le Sentimental* ont une fraîcheur de style, une jeunesse, une flamme poétique dont on comprend qu'elle ait séduit Hölderlin. Il faut faire abstraction de la figure de Schiller telle qu'elle se montre à nous, et se le représenter dans l'élan de la trentaine approchante, avant de devenir professeur à Iéna, historien, philosophe avec Kant, classique avec Goethe. C'est le Schiller révolté, celui de *Fiesko*, de *Don Carlos*, de la *Théosophie des Julius*, de *Die Künstler*, de *Die Götter Griechenlands*, qui avait séduit et inspiré Hölderlin. Cela explique à la fois le genre d'influence que Schiller a exercé sur lui et la difficulté de leurs relations lorsque par la suite Hölderlin rencontra Schiller à Iéna, mais un Schiller combien transformé et auquel Hölderlin ne put s'adapter en dépit de ses efforts, en particulier de l'assiduité avec laquelle il se plongeait dans la lecture de Kant.

ce qu'est sur le plan idéologique l'idée de l'universel amour ; l'un et l'autre répondent au besoin qu'éprouve Hölderlin de ramener l'ordre dans le désordre du monde ou de son univers intérieur sans rien exclure, sans rien sacrifier, avec cette conviction que tout a une unité profonde qu'il suffit de savoir mettre au jour, et que rien en nous, rien dans le monde, n'est tel qu'il ne se justifie et ne puisse s'incorporer à un ordre supérieur. Si contradictoires que puissent être les apparences, elles ne le sont qu'en tant qu'apparences, et il suffit de les ramener à *τὸν καὶ πᾶν* pour en retrouver l'unité profonde et l'intégralité.

Il faut surtout retenir que Hölderlin a reçu de Schiller l'élan qui l'a poussé à composer les hymnes, qu'il lui doit, comme dit Claverie¹, « en grande partie la trame philosophique et les ressources verbales » de ses hymnes ; on s'en aperçoit en relisant *Die Künstler* et *Die Götter Griechenlands*. L'influence de Schiller et sa tendance personnelle l'amènent à chercher dans le passé une réalisation de l'harmonie ; de plus en plus la Grèce lui semble, de tout ce qu'il connaît, ce qui lui donne l'image la plus sensible de l'âge d'or.

Il avait commencé, comme Rousseau, par chercher plus près de lui dans le temps et dans l'espace cette « terre de la liberté », et avait cru la reconnaître dans la toute proche Suisse, sur certains points si semblable à la Grèce, pays de petits peuples montagnards aux mœurs simples, pays de la vie pastorale, de la sensibilité rustique, pays aussi de la révolte contre les tyrans.

C'est à cette Suisse d'idylle préromantique que nous devons deux poèmes de Hölderlin, tous deux dédiés à son ami suisse Hiller, qui font à peu près seuls exception au caractère hymnique de sa production d'alors. Les montagnes du *Canton Schwyz* lui inspirent la nostalgie de la simplicité arcadienne et le souvenir d'un peuple fier qui a su se délivrer de la tyrannie et de la corruption. Mais Hölderlin ne restera pas longtemps attaché à ce paysage sentimental. La grandeur et la sérénité de ses montagnes ne suffit pas au cœur impatient, insatiable. Son ami Hiller

1. Claverie, 81.

va chercher une autre terre plus libre, une Hespérie plus lointaine, une République plus jeune, il projette un voyage en Amérique :

Vielleicht...

Fliegst du der jungen seeligeren Welt

Auf deiner Philadelphier Gestaden

Voll frohen Muths im fernen Meere zu...^{1.}

Hölderlin, lui, se tourne vers cet âge d'or du passé : la Grèce antique. Le dernier poème de l'époque de Tübingen est intitulé simplement : *Griechenland*.

Le poème *Griechenland*, dédié à Stäudlin, peut être daté assez exactement de juillet 1793, c'est-à-dire des derniers mois du séjour de Hölderlin à Tübingen. Il fait la transition entre les hymnes, dont l'inspiration est à peu près épuisée, et le travail nouveau qui va occuper Hölderlin de longues années : *Hyperrion*.

Dans une lettre à Neuffer de juillet 1793 Hölderlin déclare qu'il va renoncer à la forme hymnique. Il se rend compte que l'idéologie des hymnes est trop vague pour mériter le nom de philosophie, et pourtant trop abstraite encore pour être touchante. Et il voudrait communiquer l'émotion que lui donne l'évocation de l'Athènes antique, de Socrate et de Platon dans le bois de platanes au bord de l'Ilissus montrant l'âme du monde répandue dans la nature, partout frémissante, montrant les forces lancées par le monde qui accomplissent leur cycle immense et reviennent à elles-mêmes, se retrouvent — invoquant au banquet de l'amitié l'amour divin qui régit l'univers. Cette évocation, qu'il avait écrite pour Stäudlin dans des lettres aujourd'hui perdues, il la reprend dans sa lettre à Neuffer en une longue phrase de près de trente lignes, harmonieusement composée, avec de place en place, surgissant comme des thèmes musicaux, des membres de phrase rythmés : *wo die Seele der Welt ihr Leben*

1.

Peut-être...

Vers le monde plus jeune et plus heureux

Qui t'attend sur les rives philadelphiennes,

Vogueras-tu plein d'un joyeux courage sur la mer lointaine....

I, 159 et suiv.

*versendet in die tausend Pulse der Natur, ou : wie sie der heiligen Liebe huldigen mit süsser feuriger Rede*¹.

Cette évocation de Socrate et de ses disciples est également au centre du poème *Griechenland*. Mais tandis que dans la lettre cette évocation n'inspire à Hölderlin que de l'enthousiasme, le poème est une lamentation sur la perte irréparable de ce passé :

*Attika, die Riesin, ist gefallen*².

Sans doute même ce poème est-il en grande partie responsable de l'idée que l'on s'est faite souvent d'un Hölderlin romantique, désespéré de n'avoir pas vécu dans l'Athènes de jadis, et n'attendant plus rien de cette vie. Sans doute Hölderlin a écrit :

*Mich verlangt in's bess're Land hinüber,
Nach Alcäus und Anacreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber,
Bei den Heiligen in Marathon!
Ach! es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Lasst, o Parzen, lasst die Scheere tönen!
Denn mein Herz gehört den Todten an*³.

Il est vrai aussi qu'il dit à Stäudlin :

*Stirb! du suchst auf diesem Erdenrunde,
Edler Geist! umsonst dein Element*⁴!

mots qui prennent leur sens tragique lorsqu'on songe que deux ans plus tard Stäudlin, lassé d'une existence de lutte sans espoir, devait se jeter dans le Rhin à Strasbourg.

1. I, 284.

2. L'Attique, la géante, est tombée....

I, 165.

3. Je voudrais m'en aller vers le monde meilleur,
Celui d'Alcée et d'Anacréon,
Il me vaudrait mieux reposer dans l'étroite demeure,
Près des héros sacrés de Marathon!
Ah! que cette larme soit la dernière
De celles que je verse pour la sainte Hellade,
Faites retentir, ô Parques, vos ciseaux,
Car mon cœur appartient aux morts.

I, 166.

4. Meurs, car sur cette terre en vain tu cherches,
Noble esprit, ton élément.

I, 165.

Mais c'est fausser le sens de ces vers que de ne pas leur adjoindre un correctif. Hölderlin n'a pas suivi l'exemple de Stäudlin, il a continué à lutter; il a écrit *Hyperion*. Et dès ce moment il l'annonce : il vivra pour son œuvre, pour y faire passer un peu de cet enthousiasme qui l'étreint lorsqu'il songe à la Grèce : ... *da, Freund meines Herzens, ... meine (ich) manchmal, ich müsste doch einen Funken der süßen Flamme, die in solchen Augenblicken mich wärmt, und erleuchtet meinem Werkchen, in dem ich wirklich lebe und webe, meinem Hyperion mitteilen können, und sonst auch noch, zur Freude der Menschen zuweilen etwas an's Licht bringen*¹. « L'œuvre, dans laquelle il vit sa vie véritable », voilà qui corrige l'apparent romantisme de *Griechenland*, voilà qui explique pourquoi et comment Hölderlin a continué à vivre, et nous autorise à ne pas séparer l'une de l'autre sa vie et son œuvre.

1. « Alors, ami de mon cœur, il m'arrive de penser que je devrais pouvoir faire passer une étincelle de la douce flamme qui à ces moments-là m'échauffe et m'illumine dans mon *Hyperion*, mon œuvre dans laquelle est ma vie véritable, et aussi que je devrais arriver à produire de temps en temps un ouvrage qui réjouisse le cœur des hommes. » I, 284.

CHAPITRE IV

LE *THALIA*-FRAGMENT DE *L'HYPERION*

Quittant Tübingen, Hölderlin ne se mêle pas au commerce du monde. Il va se plonger dans une retraite qui, pour ne pas être l'ermitage dont il rêvait au Stift, n'en est pas moins une solitude où il peut à son aise méditer et écrire.

Ce n'est point qu'il soit totalement ravi de cette solitude. Son ambition va plus loin. Il rêve d'un champ d'action plus vaste. Mais obligé de se satisfaire de ce qu'il a et conduit par un principe optimiste : *Alles ist gut*, il voit le bon côté de sa retraite, la beauté qu'il y a à remplir de son action un cercle restreint, limité à une maison, à une famille, au lieu qu'elle se perde, diffuse, dans une humanité sans limites — et la nécessité à certains moments de concentrer son être, de rassembler ses forces, de passer en revue ce que l'on sait et ce que l'on peut.

La culture qu'il poursuit n'est point celle par exemple du mari de Charlotte von Kalb, une culture sur le type gœthéen : celle d'un homme d'âge, expérimenté, qui a acquis au contact du monde et au cours des temps une multiple connaissance des choses. Pour Hölderlin, à ce moment-là, la culture est une révision de soi-même, une connaissance de soi, un exercice intérieur : dans le cadre le plus limité, obtenir la plus grande intensité, la plus grande efficacité de ses forces.

C'est pourquoi même il restreint le nombre de ses lectures.

Kant und die Griechen, les Grecs, c'est-à-dire Platon, et Kant, c'est-à-dire l'esthétique de Kant et celle de Schiller qui en

dérive, voilà surtout ce que lit Hölderlin dans sa retraite de Waltershausen¹.

Hölderlin, grand travailleur, n'était pas un grand liseur. Ses connaissances, même en grec, étaient restreintes, relativement à ce que l'on pourrait supposer. Son talent consistait à bien utiliser, à digérer, comme disent Montaigne et Rousseau, ce qui le frappait chez autrui — ce qui le frappait parce que déjà cela correspondait à ses propres préoccupations et à sa tournure d'esprit.

Il est certain qu'il a lu avec une totale adhésion la 12^e lettre de la *Nouvelle Héloïse*, où Saint-Preux propose à Julie un projet de travail en commun, *une espèce de plan qui puisse réparer, par la méthode, le tort que les distractions ont fait au savoir* — un plan comme ceux que, de temps en temps, Hölderlin propose à son frère cadet.

Il aurait pu écrire les phrases de Rousseau sur ce sujet, ainsi celle-ci : *Peu lire, et penser beaucoup à nos lectures, ou, ce qui est la même chose, en causer beaucoup entre nous, est le moyen de les bien digérer. Je pense que, quand on a une fois l'entendement ouvert par l'habitude de réfléchir, il vaut toujours mieux trouver de soi-même les choses qu'on trouverait dans les livres. Et plus loin : La grande erreur de ceux qui étudient est... de se fier trop à leurs livres, et de ne pas tirer assez de leur fond, sans songer que de tous les sophistes notre propre raison est presque toujours celui qui nous abuse le moins.*

Ici Rousseau rejoint Socrate. Il suffit, dit-il, de rentrer en soi-même, *chacun sent ce qui est bien, chacun discerne ce qui est beau*. Il suffit de faire ce travail d'analyse que Platon répartit entre les personnages d'un dialogue, que Hölderlin, désormais privé de ses amis et livré à ses propres forces, fait seul, pour trouver ce qui importe, c'est-à-dire le beau et le bien.

Il est vrai qu'il est difficile de tirer de soi toute la substance d'une telle méditation et il y faut des exemples. Rousseau va chercher dans l'antiquité *les exemples du très bon et du très beau, ceux*

1. C'est en décembre 1793 que Hölderlin s'installa à Waltershausen. L'essai *Über Anmut und Würde*, le premier dans lequel Schiller prolonge la critique kantienne sur le plan de l'esthétique, venait de paraître dans la *Neue Thalia*.

qui nous apprennent à ne pas douter de l'humanité. *Ce qu'on ne voit pas tous les jours, l'homme faible prétend qu'on ne le voit jamais. C'est cette erreur qu'il faut détruire. Ce sont ces grands objets qu'il faut s'accoutumer à sentir et à voir*¹. Hölderlin n'est pas cet homme faible. Comme Rousseau, mais plus exclusivement que lui, il cherche des exemples dans l'antiquité. Il rencontre Platon, et chez Platon Diotima, Socrate, dont la mort lui inspirera bientôt l'idée d'un drame, Achille chez Homère, Antigone chez Sophocle. Par cette force, par cette confiance faite à l'homme malgré lui, Hölderlin est l'un de ces hommes antiques que, selon Rousseau, l'on trouve dans les temps modernes. L'hellénisme de Hölderlin est au premier chef une question de caractère, et de force de caractère, plus qu'une question de connaissance et d'inspiration.

*On faisait autrefois de grandes choses avec de petits moyens; et l'on fait aujourd'hui tout le contraire*¹. Nous voudrions qu'une étude sur Hölderlin montrât qu'il a renversé les proportions caractéristiques des modernes, et qu'en particulier en ce qui concerne les influences il a été de ceux qui lisent peu et tirent beaucoup de leur lecture parce qu'ils apportent autant qu'ils reçoivent.

Il semble qu'alors l'essentiel de sa nourriture spirituelle ait été Platon²; ou plutôt ce que de lui-même il retrouvait en Platon. Kant et Schiller, leur esthétique, devaient surtout lui apporter une terminologie et lui servir de point de repère pour retrouver le contact avec son temps en reprenant les questions là où, à son avis, ses illustres prédécesseurs les avaient abandonnées.

De Platon nous savons qu'il lut au moins le *Banquet*, auquel il

1. Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, 12^e lettre.

2. On ne saurait trop insister sur le rôle qu'a eu Platon dans la formation de la conception esthétique de Hölderlin, ainsi d'ailleurs que de Hegel, comme le signale M. Victor Basch dans son *Essai sur l'esthétique hégélienne* (*Revue de Métaphysique et de Morale*, juillet 1931). M. Victor Basch voit dans la philosophie hégélienne, « non seulement dans la phénoménologie, dont le caractère esthétique est patent, mais dans toutes ses parties, même les plus abstraites et les plus rébarbatives, un poème d'idées : l'épopée de l'esprit se posant dans la sphère logique, s'opposant à lui-même dans la nature et revenant à lui-même, en prenant pleinement conscience de soi et en se réalisant pleinement, sous les espèces de l'esprit absolu, dans l'art, la religion et la philosophie. »

empruntera le nom de Diotima — le *Phèdre*, qu'il commente dans un essai, perdu pour nous, sur les idées esthétiques, et la *République*, le seul ouvrage dont nous sachions qu'il l'emprunta à la bibliothèque du Stift.

Préoccupé par la politique, c'est-à-dire par les lois de l'homme sociable, éducateur chargé de faire d'un enfant un homme, sensible au suprême degré à l'amitié et à l'enthousiasme fécond qu'elle inspire, agité par le problème de la vie, que la mort seule et le renouvellement rendent éternelle, éprouvant que toute préoccupation du vrai est en dernier ressort une préoccupation du beau — comment Hölderlin ne se serait-il pas, à un moment donné, retrouvé en Platon?

Ne devait-il pas chercher plus tard un soutien à travers les souffrances de sa passion dans l'affirmation de Platon qu'en dépit de tout, c'est pour le salut et le plus grand bien de l'homme que les dieux lui envoient cette folie qui se nomme amour¹? Ne devait-il pas y trouver comme une approbation, une confirmation de son propre bonheur, et qu'il méritait d'inspirer, non de la pitié, mais de l'envie?

Avec Platon, il apprend à reconnaître ce qu'il y a en nous de divin, *den Gott in uns*², à l'isoler, à le fixer dans la mesure du possible, à retrouver ce divin quand il en a besoin, à recréer l'exaltation dans la réflexion aux choses dernières.

Déjà dans les hymnes, Hölderlin « platonisait ». Il semble que les hymnes l'aient porté vers Platon plus encore qu'ils n'en procèdent. C'est surtout pendant son séjour à Waltershausen qu'il a pratiqué Platon. S'il a, dès la fin de son séjour à Tübingen, écrit à Neuffer cette lettre enthousiaste où il évoque le bois de platanes au bord de l'Ilissus et le banquet de Socrate, c'est en relation avec son roman, cet *Hyperion* qui sera l'essentiel de son travail à Waltershausen.

Hölderlin trouve le but de son existence et sa joie dans les phrases que prononce la Diotime de Platon : *As-tu idée que ce doive être une vie misérable, celle de l'homme qui regarde dans cette*

1. *Phèdre*.

2. I, 136.

direction-là (vers le Beau divin)... n'est-ce pas à celui qui enfante le mérite réel (qui est le contact avec le Beau réel) et qui le nourrit, qu'il appartient de devenir cher à la Divinité, et s'il y a homme au monde capable de s'immortaliser, n'est-ce pas à celui dont je parle qu'en reviendra le privilège ¹?

Il décide de retracer l'acquisition de ce « mérite réel » selon Platon en un roman par lettres; le héros en est un jeune Grec moderne auquel il donne le nom d'Hypérion, dont la consonance, quoique hellénique, rappelle celle du nom de Hölderlin lui-même, ce qui symbolise la façon dont il se transpose en son héros.

Une première version du roman mérite d'être considérée en elle-même : c'est celle, restée fragmentaire, que Schiller publia en 1794 dans sa *Neue Thalia*, et que pour cela on nomme *Thalia-Fragment*. Dans un paysage grec emprunté à Chandler : Hölderlin fait faire par son héros à un ami du nom de Bellarmin le récit de sa vie intérieure. D'abord plongé dans une sombre mélancolie, il s'est épris à Smyrne d'une Grecque du nom de Mélite. Il croit toucher au bonheur lorsque, revenant d'un court voyage sur les rives du Scamandre, il apprend qu'elle est partie avec son père sans qu'on puisse savoir où elle s'en est allée. Hypérion laisse entendre à son ami que depuis il a voyagé, surmonté sa souffrance; et maintenant il revient dans son Ionie maternelle. Le fragment publié par Schiller s'achève peu après le départ de Mélite, au moment où Hypérion quitte son pays. Mais il n'importe, l'essentiel est dit, car dans ce roman il n'y a pas d'intrigue, à peine un récit. Le sujet unique, c'est l'histoire intérieure du héros.

Cinq lettres, une trentaine de pages dans l'édition Hellingrath, voilà comment se présente ce fragment qui devait constituer le début du roman, et que peu de temps après Hölderlin ne considérait plus que comme une matière brute qu'il s'agissait de reprendre de fond en comble et de mettre en œuvre ³.

À nos yeux ce fragment se présente comme un tout achevé,

1. Platon, *Banquet*, 212a.

2. Voir Claverie.

3. II, 314.

ayant son caractère, sa signification propre, vivement original — et l'une des réussites les plus hautes de Hölderlin.

Hölderlin s'y montre pour la première fois maître de son style. Pas une phrase qui lui soit échappée. Dans cette prose savante, pas un rythme qui ne soit calculé, une interjection qui ne soit voulue — ce qui donne en même temps qu'une impression de maîtrise une impression de parfaite spontanéité — cette spontanéité que, selon les théories esthétiques de Hölderlin, nous ne pouvons plus retrouver qu'à force d'art.

Le ton général est celui d'une passion ardente, violente, d'un tempérament impétueux, rejeté de l'extrême joie à l'extrême douleur, mais qui ne se perd jamais dans l'un ou l'autre abîme, et retrouve constamment sa direction propre : la formation du caractère, la méditative contemplation du Beau, la tendance vers « le grand secret », l'absolu.

Cette fermeté éclate dès le début ; alors que le thème du *Thalia-Fragment* est une passion plus violente que celle de Werther, les premières paroles sont d'une sérénité contenue qui, si volontaire, atteint à la froideur : *Es giebt zwei Ideale unseres Daseyns...*¹. Ce début conviendrait à un traité de philosophie plutôt qu'à un roman. Avant de décrire la passion Hölderlin la place dans l'orbite de la vie humaine, par rapport aux fins dernières de l'humanité, aux pôles de l'existence qui sont la parfaite naïveté et la suprême culture.

Cette représentation d'un orbite excentrique qui se compose par rapport à deux pôles domine encore l'image que donne Hölderlin du cœur humain, comme le suggère l'épithaphe de Loyola : *non coerceri maximo, contineri tamen a minimo*². L'homme poursuit à la fois deux buts qui semblent contraires : surpasser tout ce qu'il y a de plus grand, et mettre toute son âme dans la plus infime chose. La vie de l'homme tend à réaliser l'accord de ces deux tendances diamétralement opposées. Elle peut le réaliser en deux sens, soit dans la violente possession du monde, soit dans un état de sagesse.

1. « Il y a deux idéals de notre être.... » II, 63.

2. Le texte complet est : *non coerceri maximo, contineri tamen a minimo, divinum est.*

Entre ces deux solutions, ces deux synthèses, l'homme a le choix ; il est libre ; Hölderlin l'affirme, le choix ne dépend que de lui ; le préambule philosophique s'achève sur une affirmation sèche, coupante, sûre d'elle-même : *in welchen Sinne sie für jeden gelten soll, muss — sein freier Wille — entscheiden*¹.

Après cette « ouverture », le ton change et devient narratif. *Hyperion* est un roman par lettres, mais alors que les lettres de la *Nouvelle Héloïse* sont supposées réellement écrites par les acteurs du drame l'un à l'autre au moment de l'action, Hypérion raconte son histoire à Bellarmin, un comparse insignifiant dont nous ne savons rien que le nom. Il raconte un passé assez lointain déjà pour pouvoir le faire avec quelque calme.

Dès la première phrase le thème est annoncé : la recherche de la vérité. En vain il a quitté sa patrie et cherché la vérité. Maintenant il veut revenir à son Ionie.

Non que sa quête soit achevée ; la dernière phrase du fragment la reprendra précisément en ce point : *Es muss heraus, das grosse Geheimnis, das mir das Leben giebt oder den Tod*².

Hölderlin compose avec soin, avec un soin tel qu'il dissimule sa composition, dont il n'est pas très difficile toutefois de reconnaître la rigueur. Après avoir donné la tendance générale de l'existence d'Hypérion, Hölderlin indique les traits essentiels de son caractère : son esprit recherche la vérité dans l'absolu, et rien de ce qui est relatif ne le satisfait ; son cœur aspire au repos, à un repos dont seule la paix de son enfance lui permet de se faire une représentation. Dans la médiocrité et les agitations de l'existence, il ne peut trouver le bonheur.

Il y trouve, il est vrai, des illusions de bonheur. Mais les désillusions sont fatales, et dures.

L'une de ces illusions est d'avoir ajouté foi à la mythologie bouffonne d'Aristophane dans le *Banquet* et cru que le malheur de l'homme vient de ce qu'est séparé ce qui était primitivement uni, et que le bonheur consiste à retrouver cette unité, à *mener*

1. « En quel sens chacun doit la prendre, c'est — à la volonté libre de chacun — de le décider. » II, 54.

2. « Il viendra au jour, ce grand mystère qui me donnera la vie ou la mort. » I, 82.

l'amour à son terme, et pour chacun de nous, à rencontrer le bien-aimé qui est le sien, bref à revenir à sa primitive nature. Hélas, la partenaire d'Hypérion n'avait pas de pensées si profondes, pas besoin de tant d'absolu; elle ne cherchait guère — Hölderlin semble se souvenir de ses déceptions avec Élise Lebet, peut-être avec Louise Nast — qu'un divertissement.

Puisque les humains ne peuvent l'aider à se tirer de la médiocrité où ils sont plongés plus irrémédiablement que lui encore, Hypérion attend son salut des choses. Avec une foi superstitieuse il attend un effet magique de la vertu de certaines choses qu'il nomme avec tendresse : une promenade en canot, la vallée que lui cache une montagne.

Mais les choses ne peuvent, elles non plus, que donner des idoles, des illusions de bonheur. Hypérion participe encore de la vie végétative, il est sensible au printemps, comme les arbres, mais de moins en moins sensible; et cet affaiblissement de sa vie végétante ne se compense pas par une vie plus intense de l'âme supérieure.

Alors il rencontre Mélite, qui dans les versions suivantes se nommera Diotima. Elle croise son chemin au moment où il a besoin d'elle, et au moment où il est préparé à recevoir d'elle les premiers degrés de l'initiation platonicienne.

Ceci ne devait pas rester une pure fiction romanesque. Il est surprenant de voir Hölderlin composer la figure de Diotima avant de connaître Suzette Gontard, que l'on identifie généralement avec Diotima. Elle existe dans son œuvre avant d'exister dans sa vie, comme si, nouveau Pygmalion, il l'avait suscitée. Ceci n'est pas le seul cas, c'est le plus frappant pourtant de ceux où Hölderlin préforme son destin.

Comme une ombre évoquée, pâle et de contour indécis — on songe à l'Hélène de Faust — Mélite n'est encore qu'une forme vague, belle et sacrée, comme une prêtresse de l'Amour, comme un tissu de lumière et de parfum. Son sourire calme et d'une céleste bonté, sa voix, le murmure de sa harpe, ce n'est vraiment là que le « doux fantôme » qui hante Hypérion, dont la vie n'est

plus une alternance de nuits et de jours, mais un seul rêve interminable et plein de son image. Toute l'animation du portrait est dans l'ardeur d'Hypérion, dans sa passion tumultueuse, dans le trouble qui l'agite, même lorsque devant elle, de peur de l'effrayer, il se contient.

Ce n'est pas seulement pour lui une femme; il lui associe les rêves d'une Arcadie bienheureuse, d'un éternel printemps, de peuples paisibles — il lui associe les évocations de l'antique Ionie et de ses splendides enfants, Sappho, Alcée, Anacréon, Homère et les statues de Dédale, archaïques, mais animées d'un souffle divin.

Il croit avoir découvert le bonheur; mais bientôt le rejoignent ses inquiétudes : ce qu'il est, il ne l'est que par elle. Sans elle, il n'est plus rien. Il le sent, elle le lui fait comprendre, elle lui demande de devenir autre, de faire sur lui-même l'effort de sagesse, de culture — celui qui fera de lui un homme, un homme qui soit l'égal de ce qu'elle est, femme.

Son bonheur de femme réside en ce qu'elle est naïvement, naturellement, simplement telle, et parfaite. Comme chez Rousseau, chez Goethe, chez Schiller, la femme a chez Hölderlin le mérite de participer de plus près que l'homme à la nature : la « belle âme » est, plus que l'homme, proche encore de cet « idéal de notre être » qu'est l'état de nature. Être instinctif, elle connaît encore cette paix de l'âme, cette harmonie naïve, où le Beau n'a pas cessé d'être immédiatement sensible. L'homme, qui a perdu cet état de grâce, ne peut plus le retrouver que dans l'extrême culture, atteindre le Beau intelligible, compenser les dérèglements qu'a mis en lui une vie consciente encore imparfaite, conquérir l'équilibre qui est pour lui un achèvement, alors qu'à la femme il est originellement donné.

Pour achever le cycle qui fera de lui cet homme, il faut à Hypérion une échelle d'épreuves; il lui fallait trouver Mélite; il lui faut maintenant la perdre.

Il la quitte pour une courte absence. Cela ne suffit pas, car il ne songe qu'à elle, il ne songe qu'à la retrouver. Or il n'y a de sagesse que celle qui est sans espoir. A son retour elle a dis-

paru; personne ne sait où elle s'en est allée. Il l'a perdue à tout jamais ¹.

Pendant quelque temps il croit que c'en est fait de lui; il se plonge dans la retraite, loin de toute vie. Mais la vie est en lui, elle ne le quitte pas, elle le rappelle vers les choses. Il sort de chez lui; cette fois, c'est l'automne, un automne extraordinairement doux. Il apprend que la vie, l'amour n'est pas un seul être, mais qu'il est partout, diffus dans toutes choses.

Il retourne vers le monde, qui lui est devenu plus sacré, plus mystérieux aussi, puisqu'il est animé de cette vie secrète qu'il perçoit maintenant, bien qu'il ne puisse la déchiffrer. Il en est à ce stade de la révélation selon Socrate où l'amour ne s'attache plus à un seul être, mais à toutes les choses vivantes — et toutes les choses ne sont-elles pas vivantes?

L'individuel se résorbe dans l'univers; l'amour de Mélite devient l'amour du monde; Hypérion, à la recherche de la vérité, n'importe plus : ce qui importe, c'est la recherche.

Ce n'est pas encore là le bonheur — mais le bonheur, le dernier des quatre stades de l'initiation par l'amour selon la Diotime du *Banquet*, qui a connu cela? Peut-être Socrate, dit Platon.

Il ne faut pas considérer le *Thalia-Fragment* comme un ouvrage achevé et croire que Hölderlin arrête son héros au moment où il se fond en une sorte de contemplation bouddhique, voir dans l'abandon aux forces élémentaires et l'effusion de la personne le stade dernier. Dans l'intention de Hölderlin ce n'étaient là que les cinq premières lettres, et Hypérion devait continuer sa marche vers l'autre idéal, vers la suprême culture, où se trouve l'équilibre et l'union heureuse du moi et du monde.

Il est vrai pourtant que ce n'est pas un simple hasard si cette version du roman est restée à l'état de fragment; Hölderlin ne pouvait pas aller jusqu'au bout et aborder la dernière étape de l'initiation platonicienne. Il est des choses, selon Platon, qui vont si loin qu'on ne doit pas les dire — à supposer même qu'on le puisse; car, du moins pour Hölderlin, à vingt-cinq ans, ces

1. Il est à noter que Hölderlin ne prend même pas soin de donner un motif plausible à cette étrange disparition. La motivation intérieure lui paraît suffisante.

choses vont si loin qu'il ne peut pas même les penser. Il y faut une vie entière, et l'achèvement de cet orbe qui mène d'un pôle à l'autre de l'existence.

Jeunesse encore trop éloignée de la sagesse — respect devant les derniers mots de la sagesse — Hölderlin s'arrête soudain, comme Mélite lorsqu'elle suspend sa phrase au moment où elle va parler à Hypérion de « l'invisible » et qu'elle se tait, comme si elle avait été sur le point de trahir un secret ¹.

Cette pudeur est frappante chez Hölderlin, et particulièrement dans le *Thalia-Fragment*. Sa technique y est en effet admirablement discrète, surtout si on la compare aux effusions romantiques ou préromantiques de ses contemporains. L'art procède ici d'un principe de rigueur qui évite les gestes inutiles, comme Hypérion lorsqu'il célèbre la fête d'Homère sans un mouvement, sans un regard, avec la plus grande sobriété de mots. Pas de syllabes, de traits inutiles; tout est à sa place et veut dire quelque chose. Il est peu de textes plus denses et plus expressifs, sinon dans la poésie grecque. Ce que les mots ne disent pas, la musique le dit : la phrase, le son, le rythme.

Le début philosophique se déroule calmement, en deux longues phrases, organisées symétriquement et balancées comme dans les meilleures pages de Hegel.

Dès que commence le récitatif la phrase devient plus courte, plus expressive. Les lettres se coupent en longues périodes : la phrase, au début de chaque période en général brève, nette, ramassée, peu à peu s'enrichit, se gonfle, au fur et à mesure que le narrateur se prend à son récit et se déprend de lui-même. Puis un brusque retour le rappelle à lui, au présent, à sa souffrance. La phrase, qui s'amplifie dès qu'il songe à Mélite ou au paysage, ou à des idées, à des sentiments, retombe à sa brièveté haletante et continue lorsqu'il revient à lui. Il fait alterner ainsi l'agitation qui est en lui et le calme du monde, en un rythme qui est celui de la vie intérieure de Hölderlin.

Parfois la phrase se concentre encore, se réduit à ses lignes

essentielles, pour exprimer la sagesse d'Hypérion. Ainsi la renonciation de la personne devant son élan, devant sa quête qui la dépasse : *Wir sind nichts, was wir suchen ist alles*¹, et l'optimisme tragique, le renoncement qui va plus loin que la résignation et pousse jusqu'au courage de l'approbation : *Alles muss kommen, wie es kommt. Alles ist gut*².

Mesurant la longueur, le volume de sa phrase, il en contrôle aussi le rythme. Le fragment est en somme écrit en vers libres; il est dangereux d'employer les termes classiques d'iambes, de trochées, de dactyles et d'anapestes. L'alternance de temps forts et de temps faibles est utilisée par Hölderlin simplement de façon à ne pas lasser, à entraîner toujours le lecteur, et pourtant à répondre toujours au rythme de l'âme, sans schéma préconçu. Ainsi lorsque Hypérion s'écrie : *Lasst vergehen, was vergeht, rief ich unter die Begeisterten, es vergeht, um wiederzukehren, es altert, um sich zu verjüngen, es trennt sich, um sich inniger zu vereinigen, es stirbt, um lebendiger zu leben*³. Après un premier membre de phrase balancé, ce conseil : *Lasst vergehen, was vergeht*, vient la pause que marque l'exclamation : *rief ich unter die Begeisterten*; puis quatre courtes propositions parallèles qui expriment la même idée. Elles se décomposent chacune en deux moitiés, l'une brève : la constatation de la mort, l'autre longue : la consolation et l'optimisme; la première, de trois syllabes rythmées successivement comme suit : *es vergeht*, 0 0 —, puis deux fois le schème 0 — 0 : *es altert, es trennt sich*; enfin deux syllabes : 0 —, comme si hésitante, se cherchant, l'idée trouvait sa forme définitive dans un iambe vigoureux qui ramasse le sens : *es stirbt*. La moitié de réponse est plus longue : d'abord six syllabes accentuées comme suit : 0 — 0 0 — 0, ceci répété deux fois : *um wiederzukehren, um sich zu verjüngen*. Puis dix syllabes avec également deux accents : 0 0 — 0 0 0 0 — 0 0, *um sich inniger zu vereinigen*; enfin la forme définitive : huit syllabes,

1. « Nous ne sommes rien, ce que nous cherchons est tout. » II, 81.

2. « Rien n'arrive qui ne devait arriver. Tout est bien. » II, 63.

3. « Laissez passer ce qui passe, criei-je aux enthousiastes, cela passe pour revenir, vieillit pour se rajeunir, se divise pour s'unir plus profond, meurt pour revivre plus vivant. » II, 76.

dont deux accents : 00 — 00 0 — 0, *um lebendiger zu leben*, qui reproduit en les résumant et en les affirmant les schèmes précédents.

On pourrait analyser ainsi, syllabe par syllabe, la plupart des phrases. On rencontre partout des vers, dont les rythmes pourraient être groupés en deux modes, majeur et mineur, ou crescendo et decrescendo, en général selon qu'ils se terminent ou non sur une syllabe accentuée. Et chacun de ces modes n'est pas employé indifféremment. Nous relevons ainsi, comme exemples en mineur, ou decrescendo :

*Jetzt kann ich wohl manchmal spielen mit den Geistern vergangener Stunden*¹.

*Endlich ergrimmt ich über meinen Wahnsinn, und sann mit Ernst darauf, es von Grund aus zu vertilgen, dieses tödtende Sehnen*².

*Das alles gieng mir, wie ein Schwerd, durch die Seele*³.

Souvent aussi ce rythme, que nous nommons mineur, n'est pas triste, mais seulement doux et élégiaque, ainsi dans les descriptions :

*Der Hafen wimmelte von jauchzenden Schiffen, wo Blumenkränze wehten, und Chierwein blinkte, die Myrthenlauben tönten von fröhlichen Melodien, und Tanz und Spiel durchrauschte die Ulmen und Platanen*⁴.

*Wie Wölkchen ums Morgenlicht, wallen im Frühlingswinde die goldnen Loken um ihre Stirne*⁵.

Le rythme majeur, ou crescendo, marque la joie, l'activité, l'élan vers les choses, la résolution :

*Ein Rauschen auf einem Seitengange störte mich auf*⁶.

*Ich fühlte, wie klein ich war, und rang vergebens empor*⁷.

*Wie von bösen Geistern getrieben, lief ich hinaus in den Wald*⁸.

*Wem sonst als dir*⁹? (d'ailleurs emprunté au *Don Carlos* de Schiller).

1. II, 56.

2. II, 66.

3. II, 67.

4. II, 57.

5. II, 58.

6. II, 57.

7. II, 70.

8. II, 70.

9. II, 73.

De même la résolution en majeur, la phrase sur laquelle s'achève le fragment, qui se termine, non dans l'abattement, mais dans l'élan, avec ses trois groupes, tous trois en crescendo :

*Es muss heraus, das grosse Geheimnis, das mir das Leben giebt oder den Tod*¹.

Une infinité de sentiments joue de ces deux modes principaux, et seule l'oreille est juge de chaque cas particulier. Hölderlin conduit sa phrase musicale en modulant la sonorité. C'est ce qui fait la richesse dans sa rigoureuse sobriété d'une description qui aurait pu être monotone et dure : *Ich wollte erzählen. Ich will es thun. Von aussen stört mich nichts in meinen Erinnerungen. Meer und Erde schläft in der Schwüle des Mittags, und selbst die Quelle, die sonst hier unter mir rieselte, ist vertroknet. Kein Lüftchen säuselt durch die Zweige. Ein leises Ächzen der Erde, wenn der brennende Strahl den Boden spaltet, hör' ich zuweilen. Aber das stört wohl nicht. Auch giebt die Cypresse, die über mir trauert, Schatten genug. Der Abend, da ich von ihr gieng, hatte mit der Nacht gewechselt, und die Nacht mit dem Tage; aber für mich nicht. In meinem Leben war kein Schlaf und kein Erwachen mehr. Es war nur Ein Traum von ihr, ein seeliger schmerzlicher Traum; ein Ringen zwischen Angst und Hoffnung. Endlich gieng ich hin zu ihr*².

Pourtant un tel artifice, un si haut degré de précision, ne donne pas à l'ensemble la tension, la monotonie dont le marquerait une trop évidente volonté. La souplesse de l'instrument est telle qu'il ne reste plus de sensible que l'élan, qui se précipite, se contraint, se mesure et repart, sans jamais laisser en arrière celui qui l'écoute.

Car on n'est pas seulement sensible à la réussite d'art; on est touché de voir Hölderlin communiquer tant de lui-même à un

1. II, 82.

2. « Je voulais raconter. Je vais le faire. Du dehors rien ne vient me troubler dans mes souvenirs. La mer et la terre dorment dans la torpeur de midi, et même le filet d'eau de la source au-dessous de moi s'est tari. Pas un souffle ne murmure dans les branches. J'entends parfois un léger gémissement de la terre, lorsque le rayon brûlant fait fendre le sol. Mais cela ne trouble pas. Et sur ma tête le cyprès en deuil donne assez d'ombre. Le soir où je l'avais quittée était devenu la nuit, et la nuit le jour; mais non pour moi. Dans ma vie il n'y avait plus de sommeil ni de réveil. Ce n'était plus qu'un seul rêve d'elle, un rêve bienheureux, douloureux; une lutte entre l'angoisse et l'espoir. Enfin j'allai vers elle. » II, 64.

écrit, ému aussi de le voir préfigurer Diotima et prévoir également sa propre folie, comme s'il avait eu une vision de l'avenir qui lui fait décrire d'avance l'envahissement : *Wie ein Lebendigbegrabener sträubt sich mein Geist gegen die Finsternis, worinn er gefesselt ist*¹.

1. « Enseveli vivant, mon esprit se rebelle contre les ténèbres dans lesquelles il est enchaîné. » II, 64.

CHAPITRE V

WALTERSHAUSEN-IÉNA

Pendant cette période marquée par l'élaboration d'*Hyperion*, c'est-à-dire depuis le départ de Nürtingen pour Waltershausen jusqu'au retour d'Iéna à Nürtingen, la correspondance est abondante, et la production lyrique rare — concordance qui est constante chez Hölderlin, comme si la concentration qu'exige le travail poétique nuisait aux épanchements épistolaires, et réciproquement. Il n'est guère qu'une demi-douzaine de poèmes que l'on puisse situer entre décembre 1793 et décembre 1795.

Le premier, le plus important, *Das Schicksaal*, marque le tournant : Hölderlin délaisse la forme hymnique pour une forme plus personnelle. Composé précisément au cours du voyage qui emmène Hölderlin vers sa nouvelle destinée de précepteur, il garde, tout au moins dans sa première partie, l'aspect hymnique, alors que les dernières strophes sont personnelles et marquent l'abandon de la poésie d'inspiration idéologique.

Même, si nous songeons aux circonstances dans lesquelles il fut composé, dès le début du poème nous sentons la préoccupation personnelle. Le destin qu'il invoque est celui qui, en particulier, va le mettre aux prises avec les difficultés de la vie.

L'âge d'or invoqué dans les premiers vers n'est pas, comme chez Schiller, une simple représentation mythologique ; il est aussi le reflet de l'heureuse enfance qui est désormais passée.

La longue et âpre lutte qui s'ouvre pour lui comme pour l'humanité au sortir de son Arcadie, il ne la redoute pas. L'âge de fer a ses vertus ; s'il a perdu la naïveté, il apprend l'héroïsme et la

liberté. La vie n'est plus simple, unilinéaire : Hercule trouve devant lui les deux routes; son libre arbitre doit choisir : *sein freier Wille muss entscheiden*, disait le *Thalia-Fragment*. Choix qui n'est pas une simple opération de l'esprit; il amène la personne tout entière à s'engager courageusement.

Cet âge a aussi ses joies, qui ont cette grâce propre d'être des récompenses : *die Lust*, ce n'est pas la félicité naïve, mais la joie conquérante que donne à l'homme sa lutte contre la misère — la joie qui se nomme héroïsme, amour, amitié, de toute façon conquête. La traduction mythologique en est Hercule vainqueur, ou tout aussi bien Aphrodite Cypria surgie des eaux marines, ou les Dioscures qui partagent l'immortalité « comme des lions leur proie ».

L'Arcadie est irrémédiablement perdue; mais la vie offre des fruits meilleurs, ceux que la mère des héros, la Nécessité d'airain, apporte à ses enfants.

A ce moment-là l'hymne prend un tour manifestement personnel :

*Für meines Lebens goldnen Morgen
Sei Dank, o Pepromene, dir !*

L'hymne devient une action de grâces pour le bonheur simple et naïf qui lui a été donné, et maintenant qu'il aborde une existence de liberté et de luttes il exprime l'espoir qu'il ne sera pas inégal à son destin. C'est avec joie qu'il voit s'ouvrir devant lui une vie nouvelle, plus rude et dangereuse :

*Im heiligsten der Stürme falle
Zusammen meine Kerkerwand,
Und herrlicher und freier walle
Mein Geist in's ungekannte Land !*

1. Pour le matin doré de ma vie,
Grâces te soient rendues, ô Pepromene!
I, 169.
2. Dans la plus sainte des tempêtes que s'écroulent
Les murs de mon cachot,
Que plus libre et plus fier mon esprit
S'en aille en des terres inconnues!
I, 170.

Hölderlin, quoi qu'on en ait pu dire, n'a pas manqué de courage devant la vie. Sa lucidité l'a obligé à vivre sans l'illusion qu'il ait autre chose à espérer que de lutter jusqu'au dernier jour ; son seul espoir, il ne l'a pas placé hors de la vie, par delà la vie ou au-dessus d'elle ; il n'a désiré que quelques-unes de ces victoires qui soutiennent le cœur de celui qui lutte :

*Bis an der Sonnen letzte ringe,
Genährt vom Siege, dieses Herz*¹.

En même temps que l'hymne *An das Schicksaal* est plus personnel, le ton y est moins oratoire que dans les hymnes précédents. Alors que nous discernions une certaine emphase, une surabondance du verbe qui accompagne volontiers une idéologie enthousiaste, la phrase de Hölderlin devient plus réfléchie, moins complaisante, plus lourde de vie, ralentie par ce que le poète y met de lui-même. La lenteur, la densité de certains vers, par exemple de ceux que nous avons cités, annonce l'orientation que va prendre le lyrisme de Hölderlin.

Les autres poèmes que l'on peut dater de Waltershausen sont des poèmes de circonstance ou des exercices ; le poète y manie avec aisance une forme lyrique gracieuse, mélodieuse. *Der Gott der Jugend, Freundeswunsch, An eine Rose, Lebensgenuss*, qui s'adressent aux amis, à Rosine Stäudlin, à Neuffer, sont des variations sur le thème de la jeunesse et du printemps :

*So schön ist's noch hienieden*² !

La Nature, *die allbelebende Natur*³, l'anime doucement, lui inspire des chants — car, plus qu'aucun autre poème de Hölderlin, ceux-ci sont chantés ; ils nous donnent l'image de ce qu'aurait pu devenir Hölderlin si comme Mörike, son compatriote, il avait trouvé un bonheur paisible dans une cure campagnarde :

1. Que jusqu'à son dernier jour il lutte,
Nourri de victoires, ce cœur.

I, 170.

2. « Tant de beauté encore ici-bas ! » I, 172.

3. « La Nature qui donne vie à tout. »

un poète très musical, tendre, et dont l'idylle doucement triste effleure parfois les profondeurs.

De même les deux poèmes écrits à Iéna, *An die Unerkannte* et *An Herkules*, sont des poèmes bien faits, des réussites techniques : les quarante-deux vers de *An die Unerkannte* sont une seule longue phrase, aux propositions ingénieusement imbriquées, aux strophes bien équilibrées. Mais l'inspiration du poète est ailleurs, et nous nous expliquons sans peine la rareté des poèmes écrits au cours de ces deux années.

* * *

La correspondance par contre est abondante. Elle se divise nettement en deux moments : le séjour à Waltershausen et le séjour à Iéna.

Dans l'atmosphère calme et campagnarde de Waltershausen comme en une chrysalide s'opère chez Hölderlin une lente métamorphose qui ne sera pas encore achevée lorsqu'il quittera Waltershausen¹, et dont les effets ne se marqueront vraiment que lorsque Francfort lui donnera occasion de s'épanouir librement.

Il fait un tri entre les idées qui s'étaient présentées à lui avec quelque tumulte et auxquelles il avait adhéré avec plus de fougue que de discernement. Il apprend à choisir, à se réserver, à mesurer son engagement, à faire à chaque chose une place répondant à son importance — en un mot à se composer son univers².

Il quitte le plan de l'abstraction³ ; moins préoccupé des idées, il s'attache plus aux valeurs. Il profite du recueillement, de la lenteur de l'existence campagnarde pour opérer en soi-même un travail de discrimination, de composition de soi, de dessin.

1. I, 310.

2. Es ist eine grosse Kunst, interessanten Gegenständen nicht sein ganzes Herz hinzugeben, wenn sie andere, die man schon im Herzen hat, verdrängen würden. I, 311.

3. Uebrigens komm' ich jetzt so ziemlich von der Region des Abstrakten zurück, in die ich mich mit meinem ganzen Wesen verloren hatte. I, 316. Voir aussi I, 323 et I, 325.

En même temps qu'il éduque son élève, il forme en lui-même une « humanité » rationnelle : *Überzeugt, dass alle Humanität, die nicht mit anderen Worten Vernunft heisst, oder auf diese sich genau bezieht, des Namens nicht werth ist...*¹, et il en trace le programme dans une lettre à son frère, le 21 août 1794². Il énumère ce qu'il faut pour devenir un homme : une activité incessante, l'obéissance au devoir, la domination de ses désirs, la patience et l'accommodement aux circonstances, le calme, l'effort constant pour améliorer et étendre son jugement ; n'accepter aucune autorité, mais tout vérifier par soi-même ; enfin le silence, le secret gardé sur les vérités que l'on peut détenir s'il doit être inutile de les proférer. Dans une lettre à Neuffer écrite quatre jours plus tard il ajoute que pour franchir les degrés infinis qui mènent vers la perfection il faut que l'homme mûrisse dans la joie et dans la douleur. Non pas dans la douleur seule ; la joie paraît à Hölderlin une expérience aussi indispensable, aussi difficile à porter, et qui donne autant de force à celui qui sait vouloir. Il écrit à Neuffer : *Es war eine von den Stunden, worinn uns die Freude auf Monate stärkt*³. La joie a tenu une très grande place dans l'expérience de Hölderlin et dans sa formation : elle lui a donné de la force pour continuer à vivre, et elle lui a appris la richesse de l'existence.

Sans doute ce genre de vie, ce cercle de préoccupations a-t-il eu des avantages pour Hölderlin, outre celui d'être favorable à sa santé physique et morale. Il y a approché de l'équilibre intérieur, de l'harmonieuse conscience de soi. Il a raison d'écrire : *Ich finde täglich mer, dass es das Schicksaal gar nicht übel mit mir gemeint hat, dass es mich in den engen Zirkel versetzte, in dem ich lebe. Man kommt mit seinen Gedanken und Gesinnungen eher in's Reine, wenn die Gegenstände um einen nicht zu mannigfaltig sind*⁴.

Mais c'était un genre d'existence qui ne pouvait lui convenir

1. « Persuadé que toute humanité qui ne s'appelle pas aussi raison ou ne se réfère pas exactement à la raison ne mérite pas son nom.... » Lettre à Schiller, I, 313.

2. I, 339.

3. « C'était une de ces heures où la joie nous donne de la force pour des mois. » I, 345.

4. « Je trouve chaque jour un peu plus que le destin ne m'a pas maltraité en me plaçant dans le milieu restreint où je vis. On tire au clair ses pensées et ses opinions plus facilement lorsqu'on n'est pas entouré d'objets trop nombreux. » I, 325.

longtemps : son impatience se marque à l'insistance même avec laquelle il en fait l'éloge, et à la façon dont il s'exhorte à la patience, *bis ein grösserer Wirkungskreis sich aufthut* ¹.

Stendhal disait qu'on acquiert de tout dans la solitude, sauf du caractère; et Goëthe :

*Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt* ².

En effet Hölderlin dans sa retraite aura acquis beaucoup de choses, mais lorsqu'il se trouvera vivre au milieu des hommes, obligé de conduire sa barque, il sera quelque peu désemparé.

Ce n'est pas qu'il manque de courage en arrivant à Iéna; les résolutions sont bonnes : il n'est pas venu là pour son plaisir, mais pour sa culture. Il est persuadé qu'il faut vouloir, durement ³. Mais les pierres du chemin sont nombreuses; le courage ne suffit pas, il faut de la résistance, de la santé, de la persévérance.

Pour la première fois de sa vie il jouit de l'indépendance; il vit pour lui-même, sans aucune espèce d'obligation. Il est vrai que c'est au prix d'une existence matérielle pénible comportant des privations, le froid, la faim, la maladie. Mais il est dans le voisinage des grands hommes, et il dispose de tout son temps. Cela, il l'a calculé, et escompté que sa productivité en serait exaltée ⁴. Il n'en a rien été; il n'est rien résulté de positif de son séjour à Iéna, sauf quelques fragments médiocres de son roman et une correspondance à vrai dire abondante. Cette époque de son existence qu'il espérait décisive ⁵ est restée à peu près stérile; la déception, les souffrances physiques et morales, la maladie amèneront au contraire chez lui un effondrement nerveux au cours duquel il s'enfuira d'Iéna et rentrera chez sa mère, à Nürtingen.

Le séjour de Hölderlin à Iéna est caractérisé par deux faits :

1. « Jusqu'à ce que s'ouvre un champ d'action plus vaste. » I, 339.

2. Un talent se forme dans le silence,
Un caractère dans le flot du monde.

Tasso, vers 304-305.

3. II, 295.

4. II, 314.

5. II, 306.

d'une part il fréquente Schiller, Goëthe, Herder, il suit les cours de Fichte; d'autre part il tente de devenir philosophe.

Il a approché les grands maîtres dans un esprit qui ne pouvait que rendre difficile leur commerce : plein d'espoir et d'appréhension, attendant d'eux beaucoup plus qu'ils ne pouvaient lui donner — désireux de leur apporter aussi quelque chose et d'établir un échange sur un pied d'intimité et d'estime réciproque ¹, alternativement au comble de la joie et dans les abîmes du désespoir selon qu'il réussissait ou non auprès d'eux — l'attente redoutable, l'exaltation tendue qu'il apportait créait une atmosphère défavorable à l'établissement de relations simples et de liens familiers. Il se heurtait à une réserve qu'il ne comprenait pas. Il s'agit surtout ici de Schiller, dont il avait essayé de faire la conquête, et qui refusait de se livrer.

L'incident de sa rencontre avec Goëthe montre de façon typique comment son attente passionnée lui faisait manquer la réalité toute proche : il tendait ses filets trop haut. Il ne répondit que par monosyllabes à un inconnu qu'il avait rencontré chez Schiller, à qui on l'avait présenté, dont il n'avait pas compris le nom. Il s'en alla, et apprit l'après-midi même que cet inconnu n'était autre que Goëthe.

D'ailleurs il eut l'occasion de rattraper cette bévue; plus d'une fois il revit Goëthe, qui lui fit grande impression ². Mais il ne

1. L'hymne *An Herkules* est un témoignage de l'exigence, pour ne pas dire de la présomption de Hölderlin. Hercule est ici Schiller, son maître, auquel il prétend se mesurer; mieux que cela, il lui réclame de partager avec lui la gloire et l'immortalité :

*Sohn Kronions! an die Seite
Tret' ich nun erröthend dir,
Der Olymp ist deine Beute;
Komm und theile sie mit mir!*

II, 6.

Si les trois premiers vers étaient de nature à faire plaisir à Schiller, le quatrième avait au moins de quoi le surprendre.

2. *Ruhig, viel Majestät im Blicke, und auch Liebe, äusserst einfach im Gespräche, das aber doch hie und da mit einem bittern Hiebe auf die Thorheit um ihn, und eben so bittern Zuge im Gesichte — und dann wieder von einem Funken seines noch lange nicht erloschnen Genies gewürzt wird — so fand ich ihn. Man sagte sonst, er sei stolz; wenn man aber darunter das Niederdrückende und Zurückstossende im Benehmen gegen unser Einen verstand, so log man. Man glaubt oft, einen recht herzguten Vater vor sich zu haben.* II, 309 et suiv. — Goëthe a sévèrement jugé Hölderlin, soit dans les lettres où il parle des deux poëmes, *Der Wanderer* et *An den Aether*, que Schiller lui a fait envoyer, soit lorsqu'il raconte à Schiller son entrevue avec Hölderlin à Francfort en 1797. Dans

s'établit pas de contact entre eux. Goethe, trop assiégé, n'était pas prévenant ; Hölderlin, peut-être intimidé par une grandeur si simple, si entière, qui ne donnait pas prise, se sentait plus proche de Schiller dont l'esprit « colossal »¹ lui paraissait plus accessible, tout au moins par le biais de la philosophie esthétique.

Hölderlin poursuivait alors son éducation philosophique au cours de Fichte qui l'amenait à réfléchir sur les problèmes fondamentaux de l'existence et de la connaissance, en particulier sur le moi. Philosophier n'était pas pour Hölderlin rompre avec ses intentions premières, mais simplement les élargir. Poète, il s'était considéré comme chargé d'une mission : celle de précepteur des peuples. Cette mission comporte une culture philosophique qu'il essaie d'acquérir.

Cela le rapproche de Hegel qui nourrit des projets semblables, et à qui il écrit : *Ich gehe schon lange mit dem Ideal einer Volkserziehung um, und weil Du Dich gerade mit einem Theil derselben, der Religion beschäftigst, so wähl' ich mir vielleicht Dein Bild und Deine Freundschaft zum Conductor der Gedanken in die äussere Sinnenwelt*². Il espère marcher avec lui vers cette humanité future, le « royaume de Dieu » où régnera la philosophie.

Cette philosophie qu'il entrevoit, qui est une théorie de l'acte

ces poèmes il reconnaît surtout l'influence de Schiller. Il ajoute ceci : *Ich möchte sagen in beyden Gedichten sind gute Ingredienzien zu einem Dichter, die aber allein keinen Dichter machen. Vielleicht thäte er am besten, wenn er einmal ein ganz einfaches idyllisches Faktum wählte und es darstellte, so könnte man eher sehen wie es ihm mit der Menschenmahlerei gelänge, worauf doch am Ende alles ankommt.* VI, 260. Fahrner dit à ce propos : *So beobachten wir, wie (Goethe) eine Erscheinung, sei es ein Mensch oder ein Werk, nicht mehr hauptsächlich nach seinem Eigenwert beurteilt, sondern darnach, was sie ihm für den Aufbau und Ausbau der eigenen Gestalt und für den Ausbau seines Bereiches zu eisten vermag.* (Fahrner, *Hölderlins Begegnung mit Goethe und Schiller*, p. 43.) Goethe avait sans doute le sentiment d'être le « chargé d'affaires responsable » de la littérature allemande (*Herrscher und Sachwalter der deutschen Literatur*, dit Fahrner). Mais c'est surtout l'attitude prise par Schiller qui le lui suggérait, au moins en ce qui concerne Hölderlin. Les propos tenus par Goethe sur Hölderlin témoignent d'une certaine sympathie, quoique sans indulgence. Schiller, lui, écrit en 1797 : *Sein Zustand ist gefährlich, da solchen Naturen so gar schwer beyzukommen ist.* VI, 261. Il se sent une responsabilité, et se demande s'il faut encourager ou décourager Hölderlin ; il lui semble que c'est à lui de trancher la question de savoir s'il y a quelque chose à tirer de ce jeune écrivain, ainsi que de Siegfried Schmid et de Jean Paul Richter.

1. II, 298.

2. « Depuis longtemps je porte en moi l'idéal d'une éducation du peuple, et puisque précisément tu t'occupes d'une partie de cette éducation, à savoir la religion, peut-être choisirai-je ton image et ton amitié pour guider mes pensées dans le monde extérieur sensible. » II, 316.

moral, il en expose les amorces dans une longue lettre à son frère le 13 avril 1795. Comme l'exposé n'en est pas méthodique, que les traits n'en sont pas arrêtés, nous sommes contraints de ne considérer que comme des indications les principes qu'il suggère à son frère. N'oublions pas d'ailleurs que Hölderlin n'est pas un philosophe ; ce qui importe chez lui, ce n'est pas un système qu'il faudrait considérer en soi et détaché de son auteur, mais quelques idées ou embryons d'idées qui répondent à une certaine forme de tempérament, caractéristiques d'une famille d'esprits.

En outre Hölderlin semble reculer devant l'expression la plus directe, la plus personnelle de sa pensée ; par une modestie naturelle, il l'aborde de biais, avec les mots que d'autres, plus autorisés, ont employés. Mais nous croyons licite de chercher sous ces mots que tant de philosophes ont utilisés le sens personnel et la résonance propre qu'ils ont pour Hölderlin.

L'idée essentielle, ou plutôt l'exigence principale de son esprit, est le besoin d'unité, de coïncidence de ce qui est divergent.

C'est ainsi qu'il pose d'abord en principe que le cœur et l'esprit ne sont pas des pouvoirs hostiles, et qu'ils ne peuvent que se compléter et se confirmer : *der Gedanke tötet [das Gefühl deines Herzens] nicht, es wird gesichert, befestiget durch den Gedanken*¹.

Empruntant apparemment à Kant ses formules, il émet une théorie de l'acte moral qui reprend les termes kantien selon lesquels l'acte, pour être moral, doit être tel que la maxime puisse en être considérée comme universelle.

Mais il dévie tout de suite vers des considérations dont il n'est, à notre avis, pas nécessaire de forcer l'interprétation pour y trouver les éléments d'une morale individualiste.

L'acte moral n'est pas celui qui est conforme au devoir, mais celui qui est fait par devoir, c'est-à-dire celui, si profond qu'on en recherche les mobiles, auquel on ne peut trouver d'autre origine que le désir de faire coïncider l'action pratique avec les principes théoriques, plus exactement, comme dit Hölderlin, avec la loi sacrée et inchangeable de notre être.

1. « La pensée ne tue pas le sentiment dans ton cœur ; le sentiment est assuré, confirmé par la pensée. » II, 324.

Mais il y a une nuance selon que l'on considère que cette loi de l'être est la même pour tout homme, supérieure à l'individu et inhérente à l'espèce, au fait d'être homme — ou que l'on dit : la loi de chaque être, en admettant ainsi que chacun a une loi qui lui est propre.

A n'en pas douter Hölderlin, parlant de cette loi de l'individu, de ce but de l'existence morale, en fait un but communément humain : *dieses Ziel hast Du mit allem gemein, was Mensch heisst* ¹.

Pourtant il semble inconsciemment frayer la voie à une conception plus individualiste du but de l'existence, et l'expression : *das heilige unabänderliche Gesetz seines Wesens* ², rapprochée de l'expression du *Thalia-Fragment*, qu'il reprendra plus tard en lui donnant son plein sens dans un poème à Diotima : *Der Gott in uns* ³, éveille bien l'image d'un génie individuel, comparable à celui que Platon décrit dans le *Phédon*, génie présidant aux destinées de chacun, une sorte de loi personnelle formant comme l'équation de chaque être, et dont la réalisation, la coïncidence avec les actes, est ce qu'on nomme liberté.

Hölderlin ne subordonne pas la vie à des fins morales qui seraient antérieures, extérieures à elle : il ne recherche pas la liberté, qui est la coïncidence entre la loi de chaque être et son action, dans une vie dite morale, c'est-à-dire conforme à un idéal préétabli — il nomme morale la vie qui réalise cette coïncidence. Il pourrait aussi bien la nommer heureuse, divine : ce sont à cet égard des synonymes.

Et il déclare expressément que Dieu, l'être divin, c'est précisément l'être dont la volonté et l'acte coïncident : *der Wille und die That des Unendlichen sind Eines* ⁴.

1. « Ce but, tu l'as en commun avec tout ce qui porte le nom d'homme. » II, 325.

2. « La loi sacrée et immuable de son être. » II, 324.

3. « Le dieu qui est en nous. » II, 36; IV, 26.

4. « La volonté et l'acte de l'infini sont un. » II, 326. — Pour voir comment se marquent deux tempéraments différents, il faut se souvenir de la façon dont Schiller, au même moment que Hölderlin, résolvait l'opposition entre l'acte accompli par devoir et l'acte conforme au devoir, opposition qui ne lui semblait pas devoir être définitive. Dans le *Kallias*, qui date de 1793, il estime qu'une culture esthétique poussée à fond fait que l'acte accompli par devoir est accompli aussi sans contrainte, parce que la sensibilité cultivée doit rejoindre la raison. Schiller reste dans la généralité, il est classique. Hölderlin est individualiste.

On pourrait être tenté de dire hédoniste une conception qui identifie l'action morale et l'action qui donne le bonheur. Mais il faut reconnaître qu'elle repose sur une conception particulière du bonheur, qui consiste dans la coïncidence entre ce que l'on veut faire et ce que l'on fait, qui de ce fait retire le nom de bonheur à tout ce qui serait un « accident heureux », et n'accorde de bonheur à l'homme que celui qu'il aura conquis en éliminant le hasard, en serrant d'aussi près que possible la réalisation de sa propre loi.

Cette approximation n'est jamais exacte, mathématiquement totale : la coïncidence n'a lieu qu'à l'infini et n'est pas du pouvoir borné de l'homme.

En outre, cette approximation ne se fait que par une longue lutte de l'homme contre les choses, de la liberté contre le hasard, pour éliminer graduellement la distance qui sépare la loi de l'acte. Cette distance est inhérente à l'imperfection de l'homme ; c'est elle, c'est la souffrance qu'elle lui cause, qui est la source de la conscience, du moi : et là Hölderlin rappelle Fichte : *Nothwendig [ist] das vom Widerstand bewirkte Leiden zum Bewusstseyn*¹. D'ici peu de temps, intervertissant les termes, il verra, non dans le malheur la source de la conscience, mais dans la conscience la source du malheur. Mais de toute façon le lien s'impose à son esprit.

De sorte que la morale de Hölderlin, avec certains aspects d'une morale hédoniste et l'aspiration fondamentale au bonheur, admet comme fait de base le malheur de la conscience. Le but de la vie humaine est la réduction, la suppression de ce malheur de la conscience ; la croyance fondamentale est que, quelle que soit l'approximation, il est du destin de l'homme de ne jamais réaliser la coïncidence entre l'idée et le fait qui donnerait le bonheur total.

D'ailleurs il y a un ton légèrement crispé, résigné au désespoir, dans sa correspondance à cette époque, par où il marque qu'il s'est éloigné de la religion. Avec une périphrase pleine de tact,

1. « La douleur causée par la résistance rencontrée est nécessaire à la prise de conscience. » II, 327.

dans une lettre à sa mère, si pieuse, il ne nomme pas Dieu, mais *der Vater der Geister und der Natur*¹.

A Neuffer qui vient de perdre sa fiancée il ne sait pas donner la banale consolation et parler de l'immortalité de l'âme; incapable du pieux mensonge, il s'en excuse : *Der Gott, zu dem ich betete als Kind, mag es mir verzeihen! ich begreife den Tod nicht in seiner Welt. Lieber! Du solltest mir heilig seyn in Deiner Trauer, auch sollte die traurige Verwirrung, in der ich über allem bin, die der Schmerz über dein Schicksal mir erst recht fühlbar machte oder — ich weiss es selbst nicht — erst bewirkte, ich sollte sie verschweigen vor Dir. Ich bin ein laidiger Tröster.* Et il ajoute : *O wenn wir auch nur darum da wären, um eine Weile zu träumen, und dann zum Traum eines andern zu werden*². Il insiste trop pour y croire vraiment sur la prétendue pauvreté de cette consolation, la seule digne de cette âme fière dans l'état d'incroyance. Il glisse à son ami le mot de nature : *du bist von jeher der Natur treu geblieben*³; il sent en lui-même, il voudrait prêter à son ami la force de faire comme Hypérion, de ne plus pleurer la bien-aimée dont la forme personnelle est à jamais perdue, et de la retrouver, de l'adorer encore dans toute la vie diffuse : *Mein Bruder! kann Dein Herz den Trost ertragen, womit ich das meinige gerne beruhigen möchte — ihr Geist wird Dir in jeder Tugend, jeder Wahrheit wieder begegnen, Du wirst sie wieder erkennen in jeder Grösse und Schönheit, worinn uns dann doch die Welt zuweilen erfreut*⁴.

1. « Le Père des Esprits et de la Nature. » II, 322.

2. « Que le Dieu auquel dans mon enfance j'adressais mes prières me le pardonne! Je ne comprends pas la mort dans son univers. Cher! ta douleur devrait m'être sacrée; la triste et confuse incertitude où je suis sur toute chose — la douleur que m'inspire ton sort me l'a rendue pour la première fois sensible, ou peut-être, je n'en sais rien moi-même, l'a-t-elle suscitée — je devrais la taire devant toi. Je suis un piètre consolateur.... Et après tout, si nous n'étions là que pour rêver un instant, et puis pour devenir le rêve d'un autre! » II, 336.

3. « De tout temps tu es resté fidèle à la Nature. » II, 337.

4. « Mon frère, si ton cœur peut porter la consolation dont je voudrais bien qu'elle apaise le mien, tu retrouveras son esprit dans chaque vertu, chaque vérité, tu la reconnaitras dans tout ce qu'il y a de grand et de beau au monde, qui nous réserve encore çà et là ces quelques joies. » II, 337.

*
* *

A Iéna, Hölderlin travaille à son roman. Il aurait pu partir du *Thalia-Fragment* et tenter d'achever sur cette base. Mais Hölderlin, qui ne peut écrire que porté par l'inspiration et qui n'a jamais pu y suppléer à force de patience — quelque grande que pût être par ailleurs sa patience lorsqu'il était inspiré — se trouve dans des conditions d'existence, dans une atmosphère spirituelle totalement différente de celle qui lui avait inspiré le *Thalia-Fragment*; il abandonne ce fragment, provisoirement tout au moins, et recommence au commencement, selon une nouvelle conception. Il n'arrive à écrire que deux courts fragments très semblables l'un à l'autre; ce sont la version en prose et la version en vers de ce qu'on nomme le *Fragment métrique*.

Il est surprenant de voir Hölderlin, qui avait déjà donné une forme poétique au *Thalia-Fragment*, éprouver soudain le besoin de marquer extérieurement et par la forme du vers qu'il s'agit là de poésie caractérisée. Nous nous représentons mal l'effet qu'aurait pu faire tout un roman en pentamètres iambiques; la monotonie du fragment de 208 vers qu'a écrit Hölderlin semble prouver que le roman aurait été illisible — il s'est montré en tout cas impossible à écrire, et Hölderlin a bientôt abandonné cette tentative originale d'écrire un roman en vers, pour revenir à cet instrument non moins poétique et beaucoup plus souple qu'est sa prose.

Était-ce désir d'originalité? C'est plutôt, nous semble-t-il, un goût nouveau, et tout intellectuel, pour les genres tranchés; sans doute l'idée que la poésie doit être écrite en vers effleure-t-elle son esprit.

Hölderlin est devenu terriblement intellectuel. L'atmosphère d'Iéna où régna Fichte, la proximité de Schiller révélaient à Hölderlin que l'on peut vivre dans les idées. Naïvement cette découverte lui fait croire qu'il pourrait également vivre ainsi, il se sent appelé; il lui faudra, au bout de quelques mois, se rendre compte qu'il n'est pas au nombre des élus. Pour l'instant Hölderlin, incapable de considérer la philosophie comme un

élément de culture au même titre que d'autres, se donne tout entier à sa nouvelle étude.

Le fragment métrique d'*Hyperion*, comme l'a très bien dit Claverie, est sous le signe de Fichte : il *retrace l'évolution philosophique d'un jeune homme ébranlé jusque dans les assises de sa vie morale par la doctrine de Fichte mal comprise, et qui essaie de reconstituer, avec l'aide de Schiller et de Platon, et de Fichte lui-même plus exactement interprété, une théorie des rapports entre le Moi et le monde extérieur qui ranime en lui la joie de vivre*¹.

En effet Hölderlin a d'abord été attiré, en raison de son goût et de son culte de l'héroïsme, par ce qu'avait d'héroïque la doctrine de Fichte : une lutte de tous les instants entre l'Esprit, le Moi, et les sens, le monde; et n'avoir pas d'autres joies que celles de la victoire.

Son nouvel Hypérion en est à ce même point, lorsqu'il rencontre un sage, dont la silhouette ressemble fort à celle de Schiller dans le jardin de la famille Griesbach, qui est aujourd'hui le *Prinzessinnengarten*. Ce sage lui apprend que les joies les plus vraies de l'homme lui viennent de la satisfaction de son instinct de création, de formation. Il lui représente la vie, non pas sous la forme d'un combat, mais comme la conquête pacifique d'une synthèse; à travers les dissonances du destin, il s'agit de mûrir une harmonie supérieure.

Avec Schiller Hölderlin adopte l'idée que la nature, dans la mesure où nous lui prêtons une vie, une personnalité, une participation à l'Éternel, dans la mesure où nous y discernons de la beauté, n'est qu'une projection de notre désir qu'elle soit telle, une projection de notre âme; mais Hölderlin va plus loin que Schiller, jusqu'à ne voir dans ce que la nature a de divin à nos yeux que des manifestations, des émanations de notre propre besoin de divin².

1. Claverie, 161.

2. *Ich weis, dass nur Bedürfnis uns dringt, der Natur eine Verwandtschaft mit dem Unsterblichen in uns zu geben und in der Materie einen Geist zu glauben, aber ich weis, dass dieses Bedürfnis uns dazu berechtigt. Ich weis, dass wir da, wo die schönen Formen der Natur uns die gegenwärtige Gottheit verkündigen, wir selbst die Welt mit unserer Seele beseelen, aber was ist dann, das nicht durch uns so wäre, wie es ist?* I, 495.

Sur ce point extrêmement important Hölderlin s'aventure seul, en enfant perdu ; mais il a toujours eu besoin, au moins sur le terrain philosophique — ce qui prouve bien que ce n'était pas le sien, lorsqu'on songe à sa magnifique assurance sur le terrain poétique — de s'appuyer sur une autorité reconnue ; il lui faut alors une certaine ingéniosité pour abandonner ces considérations schillériennes, se retremper au mythe platonicien de la naissance de l'Amour, fils d'Abondance et de Pauvreté, et revenir à une humanité plus tendre. L'héroïsme fondamental, qui est l'acceptation de la solitude et du malheur de la conscience, subsiste bien ; mais la vie ne lui paraît plus uniquement une lutte, surtout pas une lutte entre les sens et l'esprit : chaque chose a sa valeur irremplaçable, et Hölderlin reprend son mot : *Alles ist gut*, l'applique cette fois à la vie morale, et se refuse à éliminer, à tuer certains éléments en l'homme au profit d'autres.

Pénétrant l'égoïsme héroïque de Fichte de sensibilité et de douceur platonicienne, Hölderlin renonce à être philosophe au sens que l'école donne à ce terme ; la joie de vivre que lui a ôtée la doctrine de Fichte, il veut la retrouver dans la philosophie, par la philosophie — mais il ne peut la retrouver que par delà la philosophie, dans un domaine où il se rejoint avec Mozart :

*Dem Höchsten und dem Besten ringt unendlich
Die Liebe nach, und wandelt kühn und frei
Durch Flammen und durch Fluthen ihre Bahn...
Doch irret mannigfaltig auch die Liebe... 1.*

Ces vers n'éveillent-ils pas le souvenir du dernier acte de la *Flûte enchantée*, les ultimes épreuves de Tamino ?

1. Aspirant à ce qu'il y a de plus haut, sans trêve lutte
L'amour ; il passe, hardi et libre,
À travers les flammes, à travers les flots.
Et pourtant l'amour erre sur bien des chemins...

II, 500.

2. Il n'est pas rare que les accents de la poésie de Hölderlin fassent songer à Mozart. Il existait entre eux une très lointaine et vague communauté de sang (voir Introduction). La famille de Mozart était originaire d'Augsbourg, qui est dans le voisinage immédiat de la patrie de Hölderlin, et qui lui ressemble beaucoup par le climat et la culture. Mais on n'a pas jusqu'à présent, à notre connaissance du moins, établi de lien direct entre Hölderlin et Mozart. (Voir pourtant l'ouvrage de Kretschmer.)

Or un fait au moins mérite d'être noté et joint au rapprochement que nous avons cru pouvoir faire entre le fragment métrique d'*Hyperion* et la *Flûte enchantée*. La *Flûte*

Mais cette fois encore Hölderlin ne pousse pas son roman bien loin ; il s'arrête au 208^e vers. Là aussi on pourrait se demander s'il s'agit d'un hasard, si son départ d'Iéna n'est pas la cause de cette interruption. Et là encore il faut répondre que Hölderlin avait entrepris une tâche impossible, et surtout que les faits sont en un ordre inverse de celui que l'on pourrait croire : c'est l'échec de son roman qui est la cause de son départ d'Iéna, ou plus exactement encore l'un et l'autre procèdent de la même cause.

Hölderlin a mené à Iéna une vie épuisante, physiquement d'abord : du temps où il était précepteur, il lui avait fallu veiller de nombreuses nuits le fils de Mme von Kalb ; après, il avait vécu seul, « pour lui-même », mais les privations et la maladie avaient atteint sa santé, et sa correspondance nous laisse deviner des malaises relativement graves.

Moralement, Hölderlin, qui avait un tempérament original et au fond vigoureux, mais extrêmement sensible, s'était trouvé à Iéna dans une atmosphère difficile à supporter : conscient de sa valeur, son orgueil souffrait d'être traité par Schiller en petit garçon, et souffrait peut-être plus encore de ne pouvoir prouver de façon valable qu'il méritait d'autres égards ; car son travail n'avancait pas. Mais si ce travail n'avancait pas, c'était précisément parce qu'il faisait de très grands efforts pour se soumettre à une forme de sensibilité et surtout d'intelligence qui n'était pas la sienne ; essayant de se subordonner à l'héroïsme intellectuel de Fichte qui le séduisait, il perdait pied, se désespérait de ne pas être philosophe comme Fichte, théoricien comme Schiller. Ce qu'il considérait comme autant d'échecs, et qui n'était que

enchantée a été jouée pour la première fois à Vienne en 1791. Le succès en ayant été grand, on la donna à Weimar le 16 janvier 1794 dans une adaptation de Christian August Vulpius, le beau-frère de Goethe. Goethe, inspiré par le livret, médita et même commença à écrire une suite à la *Flûte enchantée*.

Hölderlin n'assista pas à cette représentation de la *Flûte enchantée*, puisqu'à cette date — une lettre du même jour à sa sœur en témoigne — il était à Waltershausen. Mais il a été à Weimar dans le courant de l'année 1794, ainsi que le montre une lettre de Mme von Kalb à la mère de Hölderlin (VI, 249). Il est à peu près certain qu'à Weimar il alla au théâtre, puisque nous le voyons, en novembre 1794, échanger des propos sur le théâtre de Weimar avec Schiller et un inconnu qui n'est autre que Goethe. Et nous savons par ailleurs que le succès de la *Flûte enchantée* fut considérable à Weimar, où on en donna de nombreuses représentations. Il est donc probable que le rapprochement que nous avons fait correspond à autre chose qu'à un hasard de rencontre.

l'échec de son désir de se plier à des attitudes étrangères, pesa douloureusement sur lui et provoqua sans doute une passagère crise mentale. Car il semble que son départ d'Iéna ait été si brusque que nous ne pouvons nous empêcher d'y voir déjà quelque chose de pathologique. Il écrira plus tard de Nürtingen : *Überdiss bin ich noch nicht ganz gesund.... Wär' ich doch geblieben, wo ich war. Es war mein dummster Streich, dass ich ins Land zurückgieng. Jezt find ich hundert Schwierigkeiten nach Jena zurückzugehn, man konnte mir keine Gewalt anthun, wenn ich blieb, jezt müsst ich Wunderdinge hören, wenn ich wieder hin wollte*¹. Son départ n'a donc pas été quelque chose de médité; rien d'ailleurs dans sa correspondance d'Iéna n'annonce son intention; il a plutôt l'air d'une fuite, il semble l'effet d'une impulsion malade².

C'est de retour à Nürtingen, chez sa mère, qu'il écrit à Schiller deux lettres émouvantes; contrairement au style des lettres qu'il envoyait de Waltershausen ou d'Iéna, dont la phrase était longue, abondante et facile, il atteint dans les lettres à Schiller à une

1. « En outre je ne suis pas encore tout à fait rétabli.... Ah! que ne suis-je resté où j'étais! J'ai fait une grosse bêtise en rentrant au pays. Maintenant cent obstacles s'opposent à ce que je retourne à Iéna. Si j'y étais resté, on ne pouvait me faire aucune violence; maintenant j'en entendrais de belles si je voulais y retourner. » II, 349 et suiv. — Hölderlin veut sans doute dire qu'en revenant chez lui il s'est remis sous la coupe du Consistoire de Wurtemberg.

2. Il se pourrait que l'on se trouve en présence d'une première manifestation de la démence précoce qui se déclarera plus tard. Il est courant (Georges Dumas, *Traité de Psychologie*, II, 854 et suiv.) que la première atteinte de l'affection passe inaperçue et soit suivie d'une période de rémission. Peut-être pourrait-on voir dans la façon brusque dont Hölderlin est parti d'Iéna (juin 1795), puis de Francfort (septembre 1798), puis de Homburg (printemps 1800), enfin de Bordeaux (mai 1802), quatre manifestations d'impulsions malades, quatre manifestations dont les trois premières au moins sont suivies de longues périodes de rémission. Le caractère pathologique de ces fugues est très net : chaque fois Hölderlin part à l'improviste, sans avoir prévenu personne, quelquefois même en secret, en tout cas sans qu'on ait pu prévoir son départ. Chaque fois sa fugue est suivie d'une période de dépression accentuée et de stérilité poétique qui dure quelques mois. Chose curieuse, chaque période de rémission apporte une modification dans l'application de son talent littéraire. En somme, on peut dire que la première période de rémission est celle d'*Hyperion*, la seconde celle d'*Empedokles*, la troisième celle des odes et des élégies, et c'est au cours de la quatrième — si du moins on peut encore appeler rémission un état de folie nettement caractérisé, bien qu'il soit plus calme — qu'il compose ses derniers hymnes.

Il est à noter que le psychiatre Kraepelin (cité par Georges Dumas, *ibid.*) signale chez les malades une intégrité intellectuelle très remarquable jusqu'à l'apparition des troubles mentaux (la démence précoce semble même, d'après les statistiques, atteindre de préférence les intellectuels), intégrité intellectuelle qui peut subsister après une première atteinte du mal, la vie affective étant diminuée d'abord.

sécheresse, une dureté qui se manifestera de nouveau plus tard, lorsqu'il sera plus profondément atteint par la maladie.

La première lettre est une apologie, une explication de son départ¹. Il donne comme motif décisif — l'excuse est ingénieuse, mais elle est vraie aussi — précisément l'impression trop forte que lui faisait la présence de Schiller. Mais il veut à tout prix éviter de laisser soupçonner qu'il est un flatteur; cette lettre au contraire lui est inspirée par sa fierté; avec un rare orgueil il écrit à Schiller : *Ich war immer in Versuchung, Sie zu sehen, und sah Sie immer nur, um zu fühlen, dass ich Ihnen nichts seyn konnte*². Il s'est refusé à poursuivre des relations qui n'étaient pas un échange, mais de la part de Schiller un don sans contre-partie.

A cette apologie, dont il reconnaît qu'elle est étrange, il joint six semaines plus tard une lettre plus étrange encore et où se peint toute sa détresse.

S'il renouvelle à Schiller l'expression de son adhésion, c'est de façon étonnamment amère : *Ich gehöre ja — wenigstens als « res nullius » — Ihnen an*³. Il se rend compte que son état de santé et son état moral sont liés, et l'ont paralysé dans la réalisation de son roman; le mécontentement qui en est résulté a contribué à le précipiter dans l'abstraction; et il esquisse à Schiller le thème d'une philosophie qui est proche de celle que de Waltershausen déjà il décrivait à son frère : tout système a pour but l'accord, la coïncidence du sujet et de l'objet; il voit que cette synthèse finale est impossible dans la pratique, dans un système de l'action; mais elle n'est pas moins irréalisable dans un système de la pensée, et la pensée elle-même ne peut, comme l'action, que s'approcher indéfiniment de cette synthèse, sans y atteindre avec plus d'exactitude que le cercle ne peut être réduit au carré. Ceci lui donne alors l'idée d'un progrès indéfini de la philosophie; les sceptiques ont raison en ce sens que jamais la Synthèse absolue — qu'on la nomme Moi, avec Fichte, ou vérité, ou Dieu, peu importe —

1. Il semble que depuis son départ d'Iéna, donc au plus tard depuis juin 1795, Hölderlin n'ait plus revu Schiller. (Ernst Bauer, *Hölderlin und Schiller*, p. 11.)

2. « J'étais toujours tenté de vous voir, et je ne vous voyais que pour mieux ressentir que je ne pouvais rien être pour vous. » 23 juillet 1795, II, 342.

3. « Aussi bien je vous appartiens, ne serait-ce qu'en tant que *res nullius*. » II, 344.

ne sera réalisée; mais ils ont tort en ce sens qu'un progrès reste cependant indéfiniment possible, et qu'un effort vers une conclusion jamais atteinte est permis à l'homme, exigé de lui. Dans ce système l'esthétique a sa place : elle donne l'intuition intellectuelle immédiate de ce à quoi la pensée n'accédera jamais, mais qu'elle poursuivra toujours.

Ce système esquissé brièvement, mais de façon serrée, reprend une notion qui est toujours plus ou moins à la base de la pensée de Hölderlin; en outre il montre bien comment Hölderlin, sensible et imaginatif, voit son système plutôt qu'il ne le pense, et le voit même sous la forme d'une image géométrique.

Cette lettre, dure, contrainte, s'achève par une plainte qui semble trahir une première atteinte de la maladie mentale; Hölderlin dit : *Ich friere und starre in dem Winter, der mich umgibt. — So eisern mein Himmel ist, so steinern bin ich*¹. Or l'état maladif de Hölderlin se caractérisera précisément par une sensation de froid presque physique, par un sentiment de totale indifférence à l'égard du monde. Cet état est celui contre lequel il luttera, qu'il redoutera, longtemps avant qu'il ne s'agisse d'un état pathologique; périodiquement nous verrons reparaître chez lui cette crainte de « refroidir », de perdre les derniers restes de chaleur et de participation qui sont en lui, la peur de n'être même plus « végétant », mais indifférent comme les minéraux, comme le fer et la pierre.

Cette impression n'est que trop confirmée par les mots suivants de Magenau : *Hölderlin habe ich... gesprochen, gesehen wollt ich sagen, denn er konnte nicht mehr sprechen, er war abgestorben allem Mitgefühl mit seinesgleichen, ein lebender Todter!... Er sprach vieles phantastisches Zeug von einer Reise nach Rom, wo gewöhnlich die guten Deutschen sich die Seele verkälten*...².

1. « Je suis engourdi, je gèle dans cet hiver qui m'entoure; mon ciel est de fer, et moi je suis de pierre. » II, 345. — Il faut noter que la lettre est écrite le 4 septembre et que la sensation de froid ne s'explique pas par la saison.

2. « J'ai parlé avec Hölderlin — je l'ai vu, voulais-je dire, car il ne pouvait plus parler, tout sentiment à l'égard de ses semblables était mort en lui : un cadavre vivant!... Il racontait des histoires sans queue ni tête à propos d'un voyage à Rome, où d'habitude les braves Allemands vont se refroidir l'âme.... » Juillet 1795. Cité par Wilhelm Böhm, I, 136.

LIVRE II

LE ROMAN

INTRODUCTION

FRANCFORT

Après la cure de repos à Nürtingen, chez sa mère, Hölderlin va à Francfort comme précepteur des enfants du banquier Gontard. Il y passe le temps le plus heureux de son existence. En 1796 et 1797 la vie s'écoule, rapide et bienfaisante : il n'a pas de soucis matériels, il se porte bien, il achève son roman et peut en publier la première moitié; l'inspiration poétique est revenue; il aime Suzette Gontard et sans doute elle n'est pas insensible à son amour¹. Sans presque une discordance, sans un seul temps d'arrêt, les jours se suivent et l'emportent, sans lui laisser le loisir de retours sur soi : *Die Wooge trug mich fort; mein ganzes Wesen war immer zu sehr im Leben, um über sich nachzudenken*². Il n'a plus besoin d'être philosophe, il vit; la conscience, la joie de vivre lui suffit. Il fait l'expérience du bonheur, l'expérience de la liberté : ces deux mots reviennent, souvent ensemble, dans sa correspondance : *mit freierer Überlegung und glücklicherm Gemüthe*³. C'est que pour lui les deux choses sont liées : son « malheur » ne venait pas d'une profonde disposition au malheur, d'un goût du malheur; il a toute sa vie lutté contre la

1. Nous n'avons aucun témoignage sur les sentiments et l'attitude de Suzette Gontard envers Hölderlin jusqu'au jour où, séparée de Hölderlin, elle lui écrit les lettres tendres et passionnées dont nous aurons l'occasion de parler. Il est certain pourtant qu'elle était heureuse de la présence de Hölderlin auprès d'elle. Le bonheur de Hölderlin laisse entendre que son amour était partagé, ou que du moins il ne se heurtait pas à de l'indifférence. Quant à savoir si elle a été sa maîtresse, cela est incertain, peu vraisemblable, et d'ailleurs une question de peu d'importance.

2. « Le flot m'emportait; j'étais toujours tout entier trop plongé dans la vie pour avoir le temps de penser à moi. » II, 398.

3. « Doué d'une réflexion plus libre et d'une humeur plus heureuse.... » II, 407.

souffrance, sa production n'a en général sa source que dans des moments de bonheur, ou tout au moins de joie, et il a prouvé une grande aptitude au bonheur; là où les circonstances le lui offraient, il a su le saisir, et il n'a jamais été de ceux qui ne trouvent que dans la souffrance un aliment à leur inspiration.

Ce n'est pas seulement par théorie schillérienne, c'est aussi par expérience personnelle qu'il est amené à considérer l'art comme la manifestation du jeu libre, facile et heureux des forces de l'âme, que satisfait l'aisance de leur exercice. S'il écrit à Schiller : *Ich bin gewiss, dass gerade diese Ängstigkeit und Befangenheit der Tod der Kunst ist*¹, c'est une conviction fondée sur son expérience que l'art n'est autre chose qu'une des formes de la vie, et que toutes les contraintes ne font que lui nuire. La situation la plus favorable à l'artiste est celle où il se sent porté par le flot de la vie².

Cette plongée dans la vie et dans le bonheur de vivre qu'est pour lui Francfort a mis Hölderlin en mesure de surmonter sa défaillance d'Iéna et de retrouver sa productivité. A la fin de sa première année de séjour, se souvenant encore de son état lamentable à Iéna et à Nürtingen, il écrit à Hegel : *Es ist recht gut, dass mich die Höllengeister, die ich aus Franken mitnahm, und die Luftgeister mit den metaphysischen Flügeln, die mich aus Iena geleiteten, seitdem ich in Frankfurt bin, verlassen haben. So bin ich Dir noch etwas brauchbar*³.

Sans doute il sera pour Hegel, qui viendra lui aussi s'installer en 1797 à Francfort comme précepteur, un ami utilisable, mais utilisable comme poète, non comme philosophe, car il se détourne de la philosophie, au moins sous sa forme scolaire. C'est de Francfort il est vrai que datent ses premiers essais philosophiques, mais ceux-ci le rattacheraient plutôt à la lignée des moralistes qu'à celle des métaphysiciens. Dans la maison Gon-

1. « Je suis sûr que précisément cette appréhension, cette gêne est la mort de l'art. » II, 406.

2. *Wo der Künstler fast allein ist mit der lebendigen Welt.* II, 406.

3. « Il est excellent pour moi que les esprits infernaux que j'avais emportés de Francconie et les esprits aériens aux ailes métaphysiques qui m'avaient suivi en quittant Iéna m'aient abandonné depuis que je suis à Francfort. De la sorte, tu pourras encore tirer quelque parti de moi. » II, 385.

tard il devient vraiment poète. Non qu'il y ait écrit beaucoup de vers, bien au contraire; mais il y a noté beaucoup d'inspirations qu'il reprendra et traitera plus tard; et surtout il y a acquis la culture, l'harmonie du caractère et de la sensibilité. Il écrira plus tard à Suzette Gontard après l'avoir quittée : *Hätte ich mich zu Deinen Füßen nach und nach zum Künstler bilden können, in Ruhe und Freiheit, ja ich glaube, ich wär' es schnell geworden*¹. Cette formation n'a peut-être pas été achevée, ou plutôt Hölderlin eût aimé la prolonger; l'effet, pourtant, est atteint.

Lorsqu'il essayait de devenir philosophe, ce n'était qu'un pis aller, une âpre consolation. Consolation très digne, mais un peu courte : s'il conseille à son frère, pour oublier la médiocrité de son existence, de se perdre dans les idées, c'est en ces termes : *Vergiss dich in Ideen : das ist freilich ein kurzer Rath, ein kalter Trost, aber gewiss Deiner und meiner würdig*². Cela n'est bon que dans les moments médiocres, lorsque la vie est pâle, monotone, qu'elle coule comme un maigre filet d'eau, cette vie de savetier penché quotidiennement sur son rapetassage, qui consiste à végéter sur place³ : mais c'est justement cela que Hölderlin redoute et hait le plus au monde; vivre « dangereusement » le met au comble de la joie; il s'écrie avec orgueil : *Auf dem Bache zu schiffen, ist keine Kunst. Aber wenn unser Herz und unser Schicksal in den Meersgrund hinab und an den Himmel hinauf uns wirft, das bildet den Steuermann*⁴.

Ce bonheur qu'il goûte ne consiste pas en une félicité, mais en une intensité de vie qui comporte aussi bien sa part de douleurs que de joies, qui est, comme le dit Hölderlin, tissée de lumières et d'ombres⁵; souvent dans ses lettres on remarque le souci

1. « Si j'avais pu à tes pieds, peu à peu, dans le calme et la liberté, faire de moi un artiste, oui, je crois que j'y serais vite arrivé. » III, 443.

2. « Perds-toi dans des idées; c'est un conseil qui sans doute ne va pas loin, mais à coup sûr digne de toi et de moi. » II, 362.

3. *Ohne Freude kann die ewige Schönheit nicht recht in uns gedeihen. Grosser Schmerz und grosse Lust bildet den Menschen am besten. Aber das Schustersleben, wo man Tag für Tag auf seinem Stuhle sitzt, und treibt, was sich im Schlafe treiben lässt, das bringt den Geist vor der Zeit ins Grab.* II, 374.

4. « Il n'y a pas de mérite à mener sa barque sur la rivière. Mais lorsque notre cœur et notre destin nous précipite dans les abîmes de la mer et nous relance vers le ciel, voilà qui forme le pilote. » II, 400.

5. II, 413.

d'unir les deux termes, pour éviter un malentendu; c'est ainsi qu'après avoir parlé avec feu de Suzette Gontard à son ami Neuffer et avoir dit sa joie, il cite simplement ce mot : *Wen die Götter lieben, dem wird grosse Freude, grosses Laid zu Theil*¹.

Joie profonde, douleur profonde, — pourvu que les choses qu'il vit soient grandes, il se sent favorisé par les dieux. Son séjour chez Gontard, qui lui apporte l'une et l'autre, lui donne une nouvelle idée du destin. A Iéna sa sagesse consistait à vouloir sinon lutter contre le destin, du moins l'éliminer le plus possible de sa vie et construire malgré lui son existence; encore au début de son séjour à Francfort il écrit : *Du verstehst mich gewiss, wenn ich Dir sage, dass unser Herz auf einen gewissen Grad immer arm bleiben muss. Ich werde mich auch wohl noch mehr daran gewöhnen, mit Wenigem fürlieb zu nehmen, und mein Herz mehr darauf zu richten, dass ich der ewigen Schönheit mehr durch eignes Streben und Wirken mich zu nähern suche, als dass ich etwas, was ihr gleiche, vom Schiksaal erwartete*². Cette doctrine du dénuement moral, de l'ascétisme héroïque, qui n'attend rien que de soi et de ses victoires sur le monde, sur le sort, fait place à Francfort, comme il est bien naturel, à une autre attitude. Le destin que maintenant il nomme sacré, il en éprouve la puissance et la faveur³. Après les joies austères de la conquête, il éprouve la joie qu'il y a aussi à s'abandonner, à se laisser porter par un destin que l'on aime et révère, qui apporte à l'homme de grandes choses et semble lui faire la faveur d'un don personnel.

1. « Celui qui est aimé des dieux, il reçoit en partage de grandes joies, de grandes douleurs. » II, 400.

2. « Tu me comprendras certainement si je te dis que jusqu'à un certain point notre cœur doit rester dans le dénuement. Sans doute je m'habituerai plus encore à me satisfaire de peu et je devrai me faire à l'idée qu'il me faut essayer d'approcher la beauté éternelle par mon propre effort, ma propre recherche, plutôt que d'attendre du sort quelque chose qui y ressemble. » II, 360.

3. *Das heilige Schiksaal*. II, 398.

CHAPITRE PREMIER

LE PLAN DE L'HYPÉRION

Sur un ton quelque peu fier, Hölderlin, dans la préface de l'*Hyperion*, prévient le lecteur — que le critique en fasse son profit! — d'avoir à ne considérer ce roman ni comme un ouvrage didactique, ni comme une pure source de plaisirs littéraires : *Wer bloss an meiner Pflanze riecht, der kennt sie nicht, und wer sie pflückt, blos um daran zu lernen, kennt sie auch nicht*¹. Il exige de nous une difficile attitude de botaniste passionné, herborisant comme Rousseau à l'île Saint-Pierre, mêlant à l'enthousiasme de la découverte le souci de l'exactitude.

La tâche est rendue délicate : *Hyperion* tient une place unique dans le roman allemand; il n'est guère de catégorie où il se laisse ranger. Cette originalité a, la première, attiré sur le roman et sur son auteur l'attention publique, avec ce résultat regrettable que longtemps on n'a connu Hölderlin que comme auteur d'*Hyperion*; ce qui n'a pas médiocrement contribué à fausser l'image que le siècle dernier s'est faite du poète. A nous au contraire, qui construisons sur d'autres données notre représentation de Hölderlin, il nous faut un certain effort de défrichage pour retrouver dans *Hyperion* même le poète qui nous est familier et le dégager de l'atmosphère de romantisme néo-grec, exalté et diffus, dont est environnée sa réputation.

C'est le seul ouvrage important publié par Hölderlin lui-même. Par là *Hyperion* a fait autorité aux yeux des premiers critiques;

1. « Celui qui ne fait que respirer le parfum de ma plante ne la connaît pas, et celui qui ne la cueille que pour s'instruire ne la connaît pas non plus. » II, 87.

mais nous interpréterons autrement ce fait : c'est le seul ouvrage où Hölderlin ait songé à son public, ait tenu compte de lui, et sans vouloir dire qu'il lui ait fait des concessions, il est indéniable qu'*Hyperion* n'a pas ce caractère d'absolue pureté qu'ont les autres œuvres écrites par Hölderlin dans le secret de la solitude, pour lui-même et pour les siècles à venir.

Par contre *Hyperion*, placé au milieu de la vie créatrice de Hölderlin comme un faîte entre deux versants, résume en lui bien des choses du passé et laisse prévoir bien des choses de l'avenir ; ce qui peut permettre à l'esprit attentif de retrouver dans cette œuvre qui est la moins personnelle toute la personne de son auteur.

*
* *

Il faut se souvenir de la façon dont *Hyperion* a été écrit.

Après de nombreuses ébauches, la première fort heureuse — le *Thalia-Fragment* nous a paru mériter une étude indépendante et approfondie — puis de nombreux fragments qui sont au contraire parmi ce que Hölderlin a écrit de plus médiocre, car son tempérament poétique se débattait en vain contre le poids dont l'accablait alors l'influence de Schiller et celle de Fichte — en arrivant à Francfort Hölderlin trouve le bonheur de vivre, l'autonomie, la facilité. Il écrit la version définitive du roman, et en publie la première partie vers Pâques 1797. La seconde partie n'a paru que deux ans et demi plus tard, en décembre 1799, alors que Hölderlin avait quitté Francfort ; mais le manuscrit en était achevé avant son départ.

Dès la publication de la première moitié d'*Hyperion*, le plan de l'ensemble était arrêté, et l'unité n'a pas eu à souffrir. Au contraire, la composition du roman est extrêmement rigoureuse et soigneusement conduite. Il importe de la dégager.

L'idée centrale, Hölderlin la formule dans sa préface : *Die Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter*, c'est-à-dire l'évolution d'un jeune homme de l'enfance à la maturité, à tra-

vers une série de dissonances destinées à se résoudre en un accord fondamental qui sera un caractère déterminé — caractère d'un individu, caractère aussi d'une sagesse, d'un mode d'existence. Les mots dont se sert Hölderlin marquent le genre musical de sa conception, mais d'une musique méthodique et architecturale.

Voici quel est le dessin de cette évolution¹.

Chacun des deux volumes forme un tout, qui se subdivise lui-même en deux livres. Le premier volume représente trois étapes de la vie intérieure d'Hypérion, trois expériences, trois degrés de sa marche vers la sagesse. Dans le premier livre, Hypérion rencontre Adamas, un sage vieillard, puis Alabanda, jeune héros bouillonnant. Dans le second, Hypérion rencontre Diotima et s'éprend d'elle. Hypérion a ainsi fait l'expérience des relations de maître à disciple, puis de l'amitié héroïque, enfin de l'amour. Ces expériences sont successives, et chacune n'est possible que lorsque la précédente a été menée à son terme; Hypérion ne rencontre son ami que lorsqu'il a perdu son maître, et il ne rencontre

1. Rappelons en quelques mots le sujet du roman : Hypérion est un jeune Grec né vers le milieu du XVIII^e siècle. Enfant de la nature et du paysage, il rencontre un sage vieillard du nom d'Adamas qui lui révèle la splendeur de la Grèce antique et la culture hellénique disparue. Son père l'incite à compléter son éducation par des voyages. C'est ainsi qu'il arrive à Smyrne, où il se lie avec un jeune homme du nom d'Alabanda. Mais Hypérion se sépare d'Alabanda auquel il ne pardonne pas d'être affilié à une société secrète qui, si l'on veut, poursuit des buts vertueux, mais dont les membres sont dépourvus de toute générosité, de tout sentiment chaleureux. Hypérion poursuit ses voyages et rencontre dans une île de l'Archipel la jeune fille qui se nommait Mélite dans la première version du roman et qui maintenant se nomme Diotima. Il s'éprend d'elle, leur amour est quelque temps heureux, jusqu'à ce que Diotima réveille en Hypérion le désir de faire quelque chose pour son peuple engourdi depuis deux millénaires. Dans la fierté et l'enthousiasme de la tâche qu'il assume, Hypérion quitte Diotima, il accompagne Alabanda avec lequel il est réconcilié et qui l'a décidé à tenter de rendre à la Grèce son indépendance en soulevant contre l'oppresseur turc les montagnards du Péloponèse. Mais comme la tsarine l'écrivait à Voltaire, « les Grecs, les Spartiates ont bien dégénéré; ils aiment la rapine mieux que la liberté ». Hypérion, désespérant de refaire une Grèce grande et libre avec des bandes de pillards, va chercher la mort dans la bataille de Tchesmé (5 juillet 1770). Blessé, il est soigné par Alabanda; mais, profondément désespéré, il écrit à Diotima de venir le rejoindre, de le suivre dans une vallée des Alpes ou des Pyrénées où ils vivront seuls, heureux, loin de tout. Alabanda, qui craint de s'éprendre à son tour de Diotima, quitte Hypérion, cette fois pour toujours. Sitôt qu'il est parti arrive une lettre de Diotima, la dernière. Les amants ne se verront plus; consumée par son amour elle va mourir. Hypérion, au comble du désespoir, quitte la Grèce. Il va en Sicile, puis de là en Allemagne, dont le peuple est plongé, dit-il, dans la plus sombre barbarie. Mais l'éclosion du printemps le réconcilie avec l'ordre des choses, il peut jeter un regard plus clair sur son passé, et c'est cette paix reconquise qui lui permet de retracer son histoire dans les lettres à Bellarmin qui forment le roman; Bellarmin est simplement le nom de son correspondant qui n'a aucun rôle dans l'intrigue.

Diotima que lorsqu'il a perdu son ami. Chaque séparation laisse Hypérion un peu plus seul, mais un peu plus sage. De Diotima aussi il doit se séparer, parce qu'il se rend compte que ce sont précisément ces abandons, ces successifs dépouillements qui constituent le progrès vers la sagesse. Voyant que l'individuel ne doit pas le retenir même sous la forme la plus attachante, même lorsqu'il a nom Diotima, il désire agir, se mêler à la vie de l'univers.

Après le premier volume qui est celui de la vie intérieure, le second volume est celui de l'action; après les expériences individuelles, l'expérience de la collectivité, annoncée déjà à la fin du premier volume. Mais cette expérience de la collectivité est nécessairement encore l'expérience de soi : de soi dans l'acte et dans le monde humain. Elle s'achève par un retour à soi dans la solitude; une solitude qui est l'expérience fondamentale, devenue complète à partir du moment où elle est la solitude dans la nature.

Dans le premier livre du second volume Hypérion, qui a cru que son destin était d'être seul et d'agir, apprend du même coup et que c'est une illusion que de croire au succès d'une action, et que sa solitude n'est pas si totale qu'il le croyait. Obligé de réviser sans cesse ses croyances, il arrive peu à peu à mesurer plus justement les possibilités et les impossibilités. Il lui reste, dans le dernier livre, à perdre une dernière illusion : croire que l'on puisse réaliser un bonheur simple et naïf. Saisi par la vanité des rêves idylliques, il se rend compte que la route que parcourt l'homme, d'âge en âge, ne peut être suivie en sens inverse et qu'il ne retrouvera plus jamais la joie de l'enfance. Il lui faut aller jusqu'au bout du chemin où il est engagé, renoncer à tout espoir de retour, et essayer du moins de bien accomplir son destin qui est d'être un homme. Il perd à jamais l'ami retrouvé, la femme qu'il espérait rejoindre; il reste seul avec sa sagesse, et avec la nature. En allant toujours tout droit devant lui, il trouve au terme de sa course la nature sereine et constante, et par elle enfin participe à l'éternité.

Le roman s'achève par un hymne en prose à la nature; Hypérion réconcilié rentre dans le sein de l'éternelle nature,

retrouve la paix dans l'indestructible beauté du monde où l'individualité douloureuse s'absorbe et se perd. Ce passage de lyrisme en prose, une sorte de prière sans requête, doit se comparer à l'*Hymne à la Nature* de Goethe¹. L'hymne de Goethe, bien plus que celui de Hölderlin, est d'inspiration religieuse, et d'une religion encore proche de l'anthropomorphisme. Sans doute cet anthropomorphisme est une figure poétique, et Goethe ne le reprend que pour le détruire, ne prête à la nature des vertus humaines que pour marquer tout ce qu'elle a d'inhumain; il n'en reste pas moins que Goethe est resté beaucoup plus proche d'une forme d'adoration personnelle, d'une religion véritable, cherchant à établir un lien entre deux êtres, l'un de nature humaine, l'autre d'essence divine. Hölderlin ignore la part de dialogue, de drame que comporte cet aspect de la religion; plus philosophe, il cherche à intégrer l'un à l'autre deux ordres de l'existence universelle, l'homme et la nature, chacun étant indispensable à la perfection de l'autre, tous deux réalisant l'âme indestructible, « l'âme, beauté du monde² ».

Le parallèle avec Goethe nous a amenés à donner trop de poids à l'aspect philosophique de cet hymne, au détriment de son lyrisme et de son caractère d'invocation élémentaire. Hypérion a été longuement torturé par l'initiation qui consiste à perdre ce qu'il a de plus cher, à se réduire à l'essentiel, à réaliser le total dénuement, mais en arrachant des lambeaux de sa chair. La lumière du printemps et la brise des champs provoquent en lui une détente; l'hymne jaillit; c'est un hymne à l'oubli, à la perte de soi, à la renonciation au moi, c'est le retour à l'élémentaire.

Est-ce là la sagesse dernière de l'*Hyperion*? On l'a cru. Selon nous, à tort. Il est d'avance invraisemblable qu'un ouvrage aussi pensé que celui-là s'achève sur une renonciation à l'esprit. Il est impossible d'accorder avec ce que nous savons de Hölderlin cette notion d'une sagesse dernière qui serait un nirvana — ou tout au moins un pur état de sensibilité passive et totalement ouverte à l'infini. Cela ne répondrait même pas à la donnée du roman, qui

1. Goethe, *Jubiläumsausgabe*, XXXIX, 3.

2. II, 291.

est « la résolution des dissonances en un caractère déterminé », comme l'annonçait Hölderlin au début : si ce terme devait être le dernier, la maturité à laquelle aboutirait Hypérion serait la résolution des dissonances dans l'harmonie universelle par la renonciation à tout « caractère déterminé » : il est invraisemblable que Hölderlin se soit resté si peu fidèle à lui-même.

D'ailleurs il nous prévient d'avoir à ne pas considérer cet hymne comme une conclusion ; le dernier mot du roman est : *So dacht' ich ; nächstens mehr*¹. En premier lieu, ce *so dacht' ich* et le fait que l'hymne à la Nature est entre guillemets prouvent que Hypérion n'a pas renoncé à la pensée ; il y intègre seulement un état de sensibilité ; il ne cesse pas pour cela de le connaître, et de penser. Enfin ce *nächstens mehr* est dans la pensée de l'auteur destiné à marquer que la fin du roman ne coïncide pas avec la fin de cette démarche qu'il se proposait de décrire ; la sagesse est encore par delà cette conclusion, qui doit n'être que provisoire.

On a épilogué sur ce *nächstens mehr*, et certains, désireux d'une « fin », ont cru simplement que Hölderlin projetait véritablement une troisième partie, que Hölderlin avait tourné court et bouclé son roman, poussé par la nécessité d'aboutir et par le désir de se prouver à lui-même qu'il était capable d'achever quelque chose. Malgré ce qu'il y a d'indiscutable dans cette motivation, elle ne saisit pas l'essentiel.

Si vraiment Hölderlin avait été simplement pris par le désir de finir son roman, il était un artiste trop avisé pour laisser une aussi lourde pierre d'attente que ce *nächstens mehr*. De plus le roman est terminé en ce sens que chronologiquement la fin rejoint le commencement ; le circuit est achevé. Il n'y a pas de lacune où pourrait s'insérer une suite.

La conclusion d'*Hyperion*, c'est précisément que le roman reste en suspens, avec intention. Il s'agissait de suggérer que même si l'individu a accompli sa marche personnelle vers la sagesse, la vie, elle, se poursuit. Rien ne s'achève, de ce qui est vivant. Sagesse d'un artiste, et non d'un philosophe ; sagesse qui

1. « Voilà ce que je pensais. A bientôt la suite. » II, 291.

prétend ne pas s'arrêter à elle-même et ne veut pas trouver à la vie une formule définitive, sinon celle-ci : que la sagesse est temporelle et temporaire. Par delà les résolutions intellectuelles, l'existence continue et ressaisit l'homme, et comme Poseidon Ulysse, le relance sans terme contre les rochers du rivage¹.

En musicien raffiné et d'une technique très moderne — bien que l'exemple classique en soit la conclusion de l'*Odyssée* — Hölderlin achève sa symphonie sans la résoudre définitivement et sans revenir à l'accord fondamental; il termine sur une volontaire et très légère dissonance; c'est une fin provisoire et qui comporte la possibilité, la nécessité d'un « par-delà ». Les résonances se prolongent, d'autant plus délicates et plus pures qu'elles ne sont suggérées que par l'absence.

1. Voir la dernière strophe du *Schicksaalslied* :

*Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.*

II, 270.

CHAPITRE II

LES THÈMES DE L'*HYPERION*

L'idée architecturale du roman est par conséquent extrêmement simple : c'est l'histoire d'un caractère donné à travers les péripéties de l'existence qui, tout en le ballottant apparemment de-ci, de-là, ne font que traduire en termes de destin la fatalité inhérente à ce caractère, et le mènent à un degré plus haut de conscience et de sagesse.

Ainsi dégagée et centrée autour d'un « caractère », plutôt d'une individualité, la structure semble devoir sauter aux yeux du lecteur. Il n'en est rien.

Non que le roman ne soit pas bien construit, que l'idée architecturale ne soit pas réalisée avec rigueur ; même d'apparentes digressions sont exactement à leur place ; ainsi les réflexions sur les ruines d'Athènes et le voyage en Allemagne, placées symétriquement, en pénultième position, l'une dans le premier, l'autre dans le second volume, ont pour rôle, immédiatement avant la conclusion du volume, de situer le roman et de le rattacher à la conception qu'a Hölderlin de l'histoire des peuples. Et chaque trait de la structure peut de même trouver une justification.

Mais Hölderlin est un poète ; plus musicien qu'architecte, il lui importe moins de construire que d'équilibrer, moins d'édifier un monument stable que de réaliser un équilibre qui marche. C'est pourquoi il brouille méthodiquement la structure architecturale — qui pourtant est présente — et la dissimule sous un ordre de composition musical. Ne le dit-il pas lui-même dans le roman, lorsqu'Hypérion compare sa vie à l'ordonnance secrète d'un hymne, perceptible à travers les alternances calculées et

les discordances voulues : ... *Oder schau' ich auf's Meer hinaus und überdenke mein Leben, sein Steigen und Sinken, seine Seeligkeit und seine Trauer, und meine Vergangenheit lautet mir oft, wie ein Saitenspiel, wo der Meister alle Töne durchläuft, und Streit und Einklang mit verborgener Ordnung untereinanderwirft*¹. Ce désordre plein d'art, il l'obtient précisément en superposant à l'ordre progressif et continu que nous avons dégagé un ordre alterné formé par le retour périodique de quelques thèmes qui se croisent et s'entrelacent et rythment par leur retour le cours du roman, image de la nature rythmant du constant retour de ses saisons la vie progressive et continue de l'homme.

On a vite fait de reconnaître certains thèmes qui reviennent tour à tour : le destin, la révolte prométhéenne, qui est la lutte de l'homme contre le destin — la séparation et la solitude, qui est le destin propre de l'homme — l'alternance des saisons qui est le destin propre de la nature.

On a pu sans trop d'artifice faire cristalliser le roman autour du Chant du Destin qui précède le dénouement, et caractériser *Hyperion* par le rôle que d'un bout à l'autre y joue le destin.

Le *Schicksaalslied*² est en effet un point culminant ; il ramasse en quelques vers l'impression de fatalité, la force du destin qui projette son ombre sur les quatre livres. S'il est des dieux, ce sont eux seuls qui connaissent le calme, la paix constante, l'éternelle clairvoyance. Nous, les hommes, aveugles, nous sommes jetés de falaise en falaise, d'heure en heure, sans repos ni certitude, jusqu'à ce qu'enfin nous disparaissions.

Cette représentation d'un destin réservé aux hommes et auquel la sérénité divine n'est pas soumise répond mal à l'idée hellénique d'une puissance suprême à laquelle rien n'échappe, pas même les dieux. Par contre ce qui est essentiellement grec, c'est la notion d'un destin tout impersonnel, puissance sans volonté ni intention, d'un destin sans figure.

1. « Ou bien mes regards se portent vers la haute mer et je songe à mon existence, à ses hauts et ses bas, la joie et la tristesse qu'elle m'a données, et souvent je me souviens, de mon passé comme d'une musique : le maître fait vibrer toute la suite des cordes et mêle la dissonance et l'harmonie en un ordre invisible. » II, 144.

2. II, 270.

Aussi l'image du destin dans *Hyperion* est-elle sans relief et sans couleur. Comme un visage aveugle et impénétrable, elle répond à l'impression imprécise et puissante à la fois qu'il est dans le monde des forces secrètes — forces aussi pures, aussi sensibles que leurs sœurs les choses de la nature qui nous sont plus proches, les sources claires, les arbres sans péché, la lumière du jour et l'éther immense.

Par ailleurs les peuples ont leur destin ; le spectacle des ruines d'Athènes inspire à Hypérion une théorie de la vie des peuples : un peuple naît et meurt après avoir passé par une adolescence, une maturité, une décrépitude semblables à celles des hommes. Leur histoire, apparemment composée d'accidents, n'est que le reflet de cette nécessité interne.

Le bonheur des Athéniens est venu de ce que leur naturel a pu se développer normalement, lentement, sans heurts, sans ces chances, bonnes ou mauvaises, mais sortant de l'ordinaire, qui empêchent la maturité de venir à son heure précise. *Kein ausserordentlich Schicksaal erzeugt den Menschen*¹ — le bonheur consiste à passer inaperçu du destin, au moins tant que la nature n'a pas harmonieusement développé et formé le caractère. La chance d'Athènes a été la médiocrité de son enfance ; à Troie, on ne parle pas encore d'elle. Les Athéniens ont pu n'aborder la crise de conscience que provoque fatalement un jour ou l'autre la nécessité de ne plus s'abandonner à l'instinct, que plus tard, en un moment où leur naturel était déjà formé, et de lui-même équilibré.

Non point que l'absence de destin, des accidents du destin, soit en elle-même enviable ; mais au début elle permet au peuple de rassembler ses forces, de s'organiser, de façon à affronter le mieux possible la crise inévitable, la crise de conscience, le moment où, divisé en lui-même, il se déchire ; c'est alors qu'il lui faut, pour être vraiment grand, un don d'équilibre, un pouvoir de conscience qui le mette à même de reconstruire une unité, un tout qui a le droit de se dire beau. Le miracle grec, l'œuvre d'art est une

1. « Ce n'est pas un destin hors série qui crée l'homme. » II, 184.

nouvelle synthèse de ce que la nature a mûri, que l'esprit a dissocié, et que l'homme a refait.

S'il arrive que le destin des nations exalte les individus, il arrive aussi que les individus se trouvent en opposition, en lutte avec le destin de leur nation : c'est ainsi que Hölderlin, dans la diatribe d'Hypérion contre les Allemands, se désespère et maudit le sort qui rend impossible au poète de prospérer dans ce pays mesquin et déchiré. Parmi les héros sublimes à l'égal de Prométhée, Hypérion nomme Agis et Cléomène luttant contre la mort de Sparte¹. C'est là que Hölderlin voit la forme d'héroïsme qui lui est dévolue.

Le destin d'Hypérion, celui de Hölderlin, est dans cette lutte contre le destin de son peuple. Les paroles que Diotima adresse à Hypérion pourraient être aussi bien celles que Suzette Gontard eût adressées à Hölderlin : toi qui dès tes premiers pas dans la vie, du premier coup, à ta première expérience, as senti si profondément, si intensément, tout le destin de ton époque — qui ne peux plus te délivrer de ce destin, car tu n'es pas assez rude pour le rejeter, pas assez faible pour le pleurer — toi qui as senti cela, tu seras foncièrement inconsolable. L'esprit, sans doute, te sauvera. Tu auras pris conscience de toi-même. Tu deviendras un poète, tu deviendras un homme, et tu parleras d'égal à égal avec le destin : *zu wem so laut das Schicksaal spricht, der darf auch lauter sprechen mit dem Schicksaal*².

Le parallèle s'impose entre l'héroïsme d'Hypérion et le titanisme du *Sturm und Drang* en lutte contre la société. Il était inévitable que Hölderlin reprît le thème du titanisme presque avec les mots de Goëthe, en particulier lorsqu'il décrit Alabanda qui apparaît à Hypérion « comme un jeune Titan³ », ou lors-

1. II, 212. — On a cru quelque temps que Hölderlin avait travaillé à un drame sur le sujet : Agis et Cléomène. On a même cherché le manuscrit de ce drame hypothétique. Il semble que cette croyance repose sur une série de malentendus. Sans doute Hölderlin s'est intéressé à ce sujet éminemment dramatique. Mais c'est le Landgraf de Hombourg, auprès duquel Hölderlin passa quelque temps, qui a songé à porter le sujet à la scène, et non Hölderlin. Celui-ci était entièrement absorbé par son projet d'*Empedokles*, qui d'ailleurs est amorcé de façon tout à fait parallèle dans le roman.

2. « Celui à qui le destin a parlé si haut, il a le droit aussi d'élever la voix en parlant au destin. » II, 251.

3. II, 112.

qu'Alabanda, sur le point de se séparer pour toujours de son ami, lui confie le plus secret de sa foi : *Ich fühl' in mir ein Leben, das kein Gott geschaffen, und kein Sterblicher gezeugt*¹.

Hypérion lui aussi éprouve sa puissance, aux moments d'enthousiasme, lorsque par exemple il se croit appelé à régénérer son peuple — une puissance qui lui donne l'illusion d'échapper à la tutelle du destin : *Ein Gott muss in mir seyn.... Das Schicksaal waltet über unsre Liebe nicht mehr*², ou bien : *Eine Macht ist in mir*³, ou bien encore : *Wir nehmen dem Zufall die Kraft, wir meistern das Schicksaal*⁴. Mais il ressent cette puissance aussi au plus profond du désespoir, lorsque ses espérances ont fait naufrage : *Bin ohne Hoffnung, ohne Ziel.... Doch ist eine Macht in mir*⁵. Cette puissance personnelle, nous la connaissons déjà ; c'est ce qu'il appelait dans les premiers hymnes et dans le *Thalia-Fragment*, ce qu'il appellera dans le poème *Der Abschied* : *Den Gott in uns*.

Cette puissance a quelque chose de rebelle, d'indompté, comme celle de Prométhée ; elle est l'esprit qui a rompu ses chaînes, *der entfesselte Geist*⁶, dont le monde éprouve le retour vengeur ; elle est un reste de cet âge d'or où l'homme n'était pas encore apprivoisé, *zahm*⁷.

Elle est pourtant plus calme ; c'est d'Alabanda lui-même que Hypérion apprend une virilité plus sûre d'elle-même et exempte de tapage : *wie er, ohne ein Wort, mit seiner grossen Ruhe mich lehrte, den freien Lauf der Welt neidlos und männlich zu verstehen*⁸ ! Elle est aussi beaucoup plus tendre, plus riche d'amour que celle de Prométhée, ou plutôt que celle qu'évoque le nom de Prométhée ; encore trouverait-on dans le Prométhée goethéen

1. « Je sens en moi une vie qu'aucun dieu n'a créée et que nul mortel n'a engendrée. » II, 266.

2. « Il faut croire qu'un dieu est en moi... le destin n'est plus maître de notre amour. » II, 217.

3. « Une puissance est en moi... » II, 208.

4. « Nous ravissons au hasard sa force, nous domptons le destin. » II, 229.

5. « Je suis sans espoir, sans but... pourtant une force est en moi. » II, 238.

6. II, 150.

7. II, 228.

8. « Comme, sans un mot, avec son grand calme, il m'a appris à comprendre le libre cours du monde sans envie et d'un cœur viril ! » II, 245 et suiv.

également une grande tendresse pour les choses, le besoin d'aimer le monde, et même de l'aimer mieux, sans que s'interpose l'image d'un créateur. Le Dieu qui habite Hypérion est un Dieu d'amour : *den Gott in uns, den liebenden*¹.

Cet amour s'étend même au destin, et la lutte contre le destin est une lutte sans haine et sans reproche; Hypérion ne récrimine pas contre le sort — c'est l'attitude de Hölderlin lui-même, celle qui lui donne tant de grandeur. Sans doute Hypérion n'accepte pas son destin, les chaînes qui lui sont forgées le révoltent, ces chaînes qui tiennent séparés ceux qui du fond du cœur s'appartiennent : ... *die mächtige Liebe zürnt' oft, wie ein gefangener Titan in mir. So tief, so innigst unversöhnlich hatte mein Geist noch nie sich gegen die Ketten gesträubt, die das Schicksaal ihm schmiedet, gegen das eiserne unerbittliche Gesez, geschieden zu seyn, nicht Eine Seele zu seyn mit seiner liebenswürdigen Hälfte*². Mais ce destin impitoyable avec lequel il sera toujours irréconcilié, il n'aura pas pour lui un mot de reproche, pas plus qu'il ne songerait à tenter de le fléchir : tant il est loin d'un destin à l'image de l'homme, doué d'intention et de responsabilité. Le destin est comme un roc muet contre lequel vient se briser l'élan humain; mais de ce choc naît précisément ce qui vaut en l'homme : *des Herzens Wooge schäumte nicht so schön empor, und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände*³. Ce qui en l'homme n'était que vague sentimentalité devient réflexion, prend forme, jaillit en une œuvre; c'est au moment où Hypérion touche le fond de son désespoir qu'il devient poète : c'est là qu'il exerce le seul droit imprescriptible du cœur, le seul que le destin ne puisse lui enlever, celui de chanter : *Da übte das Herz sein Recht, zu dichten, aus*⁴.

La poésie n'est pas seulement une fuite devant le destin; elle

1. « Le dieu en nous, le dieu qui aime. » II, 256.

2. « L'amour puissant grondait souvent en moi comme un Titan retenu prisonnier. Jamais encore si profondément, si sûrement irréconciliable, mon esprit ne s'était révolté contre les chaînes que lui forge le destin, contre l'implacable loi de fer qui sépare les êtres, qui empêche l'âme de s'unir à l'âme bien-aimée. » II, 173.

3. « Le flot du cœur ne lancerait pas si haut son écume, il ne deviendrait pas esprit, s'il ne trouvait sur sa route le vieux roc muet, le destin. » II, 135.

4. « Alors le cœur exerça son droit, qui est d'être poète. » II, 173.

est aussi un effort pour le surmonter en l'intégrant à la vie. Ce serait un sort peu enviable qu'une existence toujours paisible, où le destin ne ferait pas irruption, une existence sans besoin et sans regret : une existence, à vrai dire, peu exaltante : *Neide die Leidensfreien nicht, die Götzen von Holz, denen nichts mangelt*¹.

Et surtout il faut se garder de commettre l'erreur et la lâcheté d'attribuer au destin ce dont, tout au moins par notre faiblesse, nous sommes responsables. Souvent ce que nous croyons un coup du sort est une nécessité intérieure. Nous ne devons pas accuser le destin de ce que nous laissons faire par manque de volonté, ou quelquefois avec un secret plaisir : *Sage nur niemand, dass uns das Schicksal trenne! Wir sind's, wir! Wir haben unsere Lust daran*². Nous sommes, plus que nous n'aimons à le croire, maîtres de notre destin et responsables de lui. Prenons-nous en à nous-mêmes, ou tout au moins à ce génie qui est en nous et conduit notre existence. C'est la leçon du vieux maître Adamas à l'enfant Hypérion : *Es ist ein Gott in uns... der lenkt, wie Wasserbäche, das Schicksal, und alle Dinge sind sein Element. Der sey vor allem mit Dir*³. L'homme retrouve sa dignité; il n'est plus un jouet aux mains du sort : car ce génie qui fait la force de chacun et qui guide sa vie, il ne faut pas le confondre avec une forme du destin : le destin est une contrainte qui n'a pas de sens, tandis que réaliser son génie propre est un acte libre, un accomplissement, même s'il s'agit là d'une douloureuse nécessité. C'est pourquoi, dans le roman, Diotima doit mourir. Hölderlin s'en excuse dans une lettre à Suzette Gontard : *Verzeih mirs, dass Diotima stirbt. Du erinnerst Dich, wir haben uns ehemals nicht ganz darüber vereinigen können. Ich glaubte, es wäre, der ganzen Anlage nach, notwendig*⁴. Nécessité inhérente au roman : Hölderlin prévient

1. « N'envie pas ceux qui sont libres de toute souffrance, les idoles de bois auxquelles rien ne manque. » II, 133.

2. « Que personne surtout ne dise : c'est le destin qui nous sépare. C'est nous, oui, nous ! Nous y prenons plaisir. » II, 101.

3. « Il y a en nous un dieu... qui conduit comme l'eau des ruisseaux le destin, et toutes les choses sont son élément. Que celui-là, avant tout, soit avec toi ! » II, 103.

4. « Pardonne-le moi, que Diotima meure. Tu te souviens, autrefois nous n'avons pas pu tout à fait nous entendre là-dessus. Il me semblait que, d'après le reste du roman, c'était nécessaire. » III, 443.

le lecteur de ne pas avoir à considérer les péripéties du roman comme données par le hasard : Hypérion porte en lui son destin, et sous cette forme familière à la tragédie grecque : par son aveuglement. Hypérion décidé à partir ne voit pas Diotima dépérir, ne voit pas la mort s'emparer de son amour ; il est frappé de cette cécité que les dieux envoient à celui qu'ils veulent perdre. A ce moment-là aucune circonstance extérieure ne croise sa route et il est maître de son avenir ; c'est son élan qui l'emporte par delà ce que d'autres nommeraient le bonheur.

Enfin l'intrusion du destin dans la vie, de quelque souffrance qu'elle se marque, est accompagnée d'une grande beauté. Dans la vie quotidienne elle apporte la grandeur. Ceux qui résistent et traversent les épreuves goûtent une joie nouvelle et se sentent plus douloureusement, mais plus intimement proches du monde : ... *jenes alte feste Schicksaalswort, dass eine neue Seeligkeit dem Herzen aufgeht, wenn es aushält und die Mitternacht des Grams durchduldet, und dass, wie Nachtigallgesang im Dunkeln, göttlich erst in tiefem Laid das Lebenslied der Welt uns tönt*¹.

Mais il n'est pas nécessaire de passer ce comble du désespoir, cette heure de minuit qui laisse espérer pour bientôt le chant du rossignol ; l'heure même où se manifeste l'intrusion puissante du destin est une heure sensible, qui cause au poète de la joie. Pour lui la vie ne vaut que par certains moments où il a senti peser sur lui toute la grandeur de ce qui échappe à son pouvoir — ces grandes heures auxquelles il se mesure : *es gibt grosse Stunden im Leben. Wir schauen an ihnen hinauf, wie an den kolossalischen Gestalten der Zukunft und des Allertums*². Et ces heures, même si elles le mènent au fond de la souffrance, sont celles qui l'emplissent du sentiment de l'éternité ; par leur grandeur et par la participation qu'elles lui donnent à la grandeur elles compensent ce

1. « ... L'ancienne et forte parole du destin : qu'une félicité nouvelle surgit au cœur de l'homme lorsqu'il a résisté à l'épreuve, qu'il a passé sans fléchir le moment du chagrin et que, comme le chant du rossignol dans les ténèbres, c'est seulement au plus profond de la douleur que prend un accent divin le chant de vie universel. » II, 288.

2. « Il y a de grandes heures dans l'existence. Nos regards montent vers elles comme vers les gigantesques figures de l'avenir et de l'antiquité. » II, 182.

que, humainement, elles lui apportent de douleur. Ainsi les derniers moments qu'Hypérion passe avec Diotima avant leur adieu ; sa phrase se fait simple, pour ne pas être inégale à l'heure où l'effleure l'éternité : *Es war Abend geworden und die Sterne gingen herauf am Himmel. Wir standen still unter dem Hause. Ewiges war in uns, über uns. Zart, wie der Aether, umwand mich Diotima. Thöricht, was ist die Trennung? flüsterte sie geheimnissvoll mir zu, mit dem Lächeln einer Unsterblichen*¹.

Souvent les heures auxquelles se manifeste le destin sous sa forme la plus sensible sont celles de la séparation ; souvent le thème du destin s'accompagne de celui de la séparation, *der Abschied*. Au cours du roman Hypérion se sépare successivement de son maître Adamas, de son ami Alabanda une première, puis une seconde fois ; il se sépare de Diotima, et cette séparation qu'il croyait provisoire devient définitive lorsqu'il reçoit la lettre d'adieu que Diotima lui a écrite avant de mourir. Sur sa route, Hypérion perd successivement tous ceux auxquels son cœur s'était attaché, et l'un des mots par lesquels il se caractérise est : *ein Scheidender*. Le moment de la séparation lui donne un enthousiasme semblable à une ivresse prophétique et solennelle : *alle Scheidenden sprechen, wie Trunkne, und nehmen gerne sich festlich*², justifiée par la grandeur de ce moment, tournant du destin, seul lien entre le passé et le futur, — moment qui révèle à l'homme les richesses qu'il possédait, puisqu'il les lui enlève : *Mit jedem Augenblikke, der uns der letzten Stunde näher brachte, wurd' es sichtbarer, wie dieser Mensch verwebt war in mein Wesen*³. A ce moment aussi se manifeste une des lois primordiales de la vie : la nécessité d'une dissolution, d'une dispersion. Là se révèle la puissance de dissociation qui est dans le cours des choses ; tout ne tend pas vers l'unité par la route la plus droite ; au contraire

1. « Le soir était tombé et les étoiles montaient dans le ciel. Devant la maison nous étions arrêtés, silencieux. L'éternité était en nous, sur nous. Douce comme le ciel Diotima m'enlaçait. Insensé, qu'est-ce, que d'être séparés? murmurait-elle mystérieusement, avec sur ses lèvres le sourire d'une immortelle. » II, 215.

2. « Ceux qui partent parlent comme s'ils étaient ivres, et ils sont volontiers solennels. » II, 265.

3. « Avec chaque instant qui nous rapprochait de l'heure du départ devenait plus évident combien cet homme était mêlé aux fibres de mon être. » II 102.

l'existence consiste en une alternance où l'emporte tantôt la synthèse, tantôt la dissociation.

A son tour cette notion de l'unité dont la réalisation est toujours poursuivie et toujours reculée est une des dominantes d'*Hyperion*.

A son origine, naïvement, la vie est une, naturellement et sans effort. L'homme, la conscience, y introduit la discorde et détruit l'harmonie, l'unité spontanée. L'art cherche à reconstituer l'Un, mais cette fois l'Un en lui-même différencié, conscient de son unité. C'était cette unité de conscience, cette unité différenciée qu'avait réalisée le peuple grec et qu'aujourd'hui poursuit le poète, qu'il se nomme Hölderlin ou, pour la circonstance, Hypérion. Il la poursuit seul, mais il voudrait entraîner tout un peuple vers ce but ; il annonce aux nations modernes le temps où il n'y aura plus qu'une seule beauté : *Es wird nur Eine Schönheit seyn; und Menschheit und Natur wird sich vereinigen in Eine allumfassende Gottheit*¹. Cette ère de l'unité, c'est celle qui ne connaîtra pas deux beautés distinctes : celle de la nature et celle de l'art. Il faudra pour y atteindre que l'art réalise son essence, qui est, non pas d'être contraire à la nature, mais d'en être la forme évoluée, différenciée ; il faudra qu'il s'intègre à la nature, participe à sa vie unique, totale, inaltérable. A ce moment sera réalisé le divin : l'unité en soi et l'union de tout ce qui vit. *Eines zu seyn mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. Eines zu seyn mit Allem, was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden*². Cette unité, tout y aspire, tout a en soi le désir et la force de la réaliser : *Was lebt ist unvertilgbar, bleibt in seiner tiefsten Knechtsform frei, bleibt Eins und wenn du es scheidest bis auf den Grund, bleibt unverwundet und wenn du bis ins Mark es zerschlägst und sein Wesen entfliegt dir siegend unter den Hän-*

1. « Il n'y aura qu'une beauté — et l'humanité et la nature s'uniront en une seule et universelle divinité. » II, 200.

2. « Ne faire qu'un avec tout, voilà qui est la vie de la divinité, voilà le ciel de l'homme. Être un avec tout ce qui vit, dans un bienheureux oubli de soi retourner dans le tout de la nature, voilà où culminent les pensées et les joies. » II, 91.

den¹. La mort elle-même n'est qu'une destruction provisoire; tout rentre dans le jeu et produit des formes nouvelles de la même et constante vie; les formes sont passagères, la vie persiste. Et de forme en forme se perfectionne la synthèse. La consolation, s'il en est besoin, est là : *Wir trennen uns nur, um inniger einig zu seyn.... Wir sterben, um zu leben*².

Les deux formes sous lesquelles se manifeste cette idée de l'Un et du Multiple dans l'existence concrète et dans la sensibilité d'Hypérion sont d'une part le sentiment de solitude qui l'étreint, d'autre part la recherche d'un accord avec la nature, d'une harmonie entre ses états d'âme et le paysage, la saison.

La solitude d'Hypérion est à vrai dire le mal dont il souffre. Le roman est l'histoire de ses tentatives pour rompre cette solitude, et de ses échecs; sa sagesse consiste en un apprentissage de la solitude, jusqu'à l'ermitage final. A certains moments la solitude est exaltante par la liberté qu'elle lui donne : il ne possède rien, mais rien non plus ne le retient; il va vers l'avenir dépouillé, disponible, délivré de toutes les entraves : *da gehn wir schmuklos, fessellos, nackt, wie im Wettlauf zu Nemea, zum Ziele*³. Quelquefois la simple solitude, par la distance à laquelle elle repousse l'humanité, est grisante et lui donne un vertige qui s'exprime presque dans les mêmes termes que chez Rousseau; il y a une ressemblance frappante avec le ton des *Rêveries d'un promeneur solitaire*, comme dans le passage suivant : *Tout est fini pour moi sur la terre.... Je n'ai plus, en ce monde, ni prochain, ni semblables, ni frères. Je suis sur la terre comme dans une planète étrangère où je serais tombé de celle que j'habitais. Si je reconnais autour de moi quelque chose, ce ne sont que des objets affligeans et déchirans pour mon cœur*. Il faut en rapprocher ce passage du roman de Hölderlin, qui commence comme les *Rêveries* : *Ich habe nichts, wovon ich sagen möchte, es sey mein eigen. Fern und tod sind meine Geliebten, und*

1. « Ce qui vit est indestructible, reste libre jusque dans le pire asservissement, reste un même si tu le dissocies jusqu'au fond, reste invulnérable même si tu le brises jusqu'à la moelle des os, et sous tes mains son être toujours s'envole victorieux. » II, 267.

2. « Nous nous séparons pour être plus intimement unis... nous mourons pour vivre. » II, 276.

3. « Et voilà que nous allons, sans parure, sans entraves, nus, comme à la course de Némée, au but. » II, 222.

*ich vernehme durch keine Stimme von ihnen nichts mehr. Mein Geschäft auf Erden ist aus. Ich bin voll Willens an die Arbeit gegangen, habe geblutet darüber, und die Welt um keinen Pfennig reicher gemacht. Ruhmlos und einsam kehr' ich zurück, und wandre durch mein Vaterland, das, wie ein Todtengarten, weit umher liegt, und mich erwartet vielleicht das Messer des Jägers, der uns Griechen, wie das Wild des Waldes, sich zur Lust hält*¹. Il n'est pas nécessaire de rechercher une influence, qui reste possible puisque les *Réveries* ont paru en 1782, ni suffisant d'invoquer une parallélisme pathologique entre nos deux auteurs. La solitude d'Hypérion, comme celle de Rousseau, n'est pas un isolement hautain auquel l'aurait condamné sa grandeur, comme le Moïse de Vigny, mais qui porterait en lui sa compensation. En Hypérion comme en Rousseau le besoin d'aimer est vivace, et sa solitude vient de ce que son besoin d'amour ne trouve autour de lui que des objets indignes et décevants. Ce dont il souffre, c'est de ne pouvoir être utile à quelqu'un, de ne pouvoir se dévouer : *Es wollte ja mich niemand*². Comme Rousseau, c'est l'humanité qu'il aime; Diotima le lui rappelle : *die Menschheit, die Du doch am Ende einzig liebst*³. S'il est seul, c'est précisément pour avoir trop espéré des hommes. L'indignité des individus, malgré tout, ne porte pas atteinte à son amour de l'humanité, surtout d'une future humanité.

On peut dégager d'*Hyperion* toute une religion humaniste. Hypérion annonce la nouvelle Église : ... *wann die Lieblingin der Zeit, die jüngste, schönste Tochter der Zeit, die neue Kirche, hervorgehn wird aus diesen befleckten veralteten Formen, wann das erwachte Gefühl des Göttlichen dem Menschen seine Gottheit, und seiner Brust die schöne Jugend wiederbringen wird, wann — ich kann sie nicht verkünden, denn ich ahne sie kaum, aber sie kömmt*

1. « Je n'ai rien dont je puisse dire : ceci est à moi. Ceux que j'aime sont loin, ils sont morts, et rien ne me parle plus d'eux. Ma mission sur terre est achevée. Je me suis mis plein de courage au travail, j'y ai saigné, je n'ai pas rendu le monde plus riche d'un sou. Sans gloire, solitaire, je rentre et j'erre à travers mon pays, qui s'étend au loin comme le jardin des morts, et peut-être m'attend quelque part le couteau du chasseur qui nous réserve, nous autres Grecs, comme le gibier des bois, à ses plaisirs. » II, 91.

2. « Personne ne voulait de moi. » II, 104.

3. « L'humanité, après tout c'est elle seule que tu aimes. » II, 171.

*gewiss, gewiss*¹. L'homme devra être conscient de sa divinité, devra savoir qu'il est le joyau de la nature, et que l'amour en est la réussite la plus divine, *das Gelungenste, Göttlichschönste in der Natur*².

L'homme, délivré des contraintes et réalisant l'harmonie, sera à soi-même son Dieu; il se suffira à lui-même, parce qu'il aura réalisé son harmonie intérieure, et du même coup l'accord avec la nature dans laquelle il aura repris sa place.

Ceci n'est que le rêve de la société future; pour le présent, il faut réaliser en soi cette humanité : *dir gilt deine neue Lehre*³. Il faut mériter le nom d'homme, ce qui est déjà devenir divin, car cesser d'être un jeune homme pour être un homme, c'est cesser d'être un héros pour être un dieu : *Ein Held ist der Jüngling, der Mann ein Gott, wenn ers erleben kann*⁴. Il faut aussi réaliser dès à présent avec la nature un accord provisoire, vibrer à son rythme, se laisser bercer par son balancement immense et rassurant.

Le cycle des saisons, qui mieux encore que le paysage représente la nature dans le roman, joue dans sa construction et dans son atmosphère un rôle de premier plan. Alors que le paysage, lorsqu'il joue ce rôle, a quelque chose d'un décor stable et muet, les alternances de printemps et d'automne rythment le cours des événements intérieurs et des états d'âme.

Le printemps par lequel s'ouvre le roman, celui qui environne Hypérion au moment où il écrit à Bellarmin, correspond à celui sur lequel s'achève le récit : c'est le printemps qui berce la pensée, qui calme la douleur et endort les réflexions soumises au temps et à la mort : *Der Wonnegesang des Frühlings singt meine sterblichen Gedanken in Schlaf*⁵. C'est l'enchantement d'une joie univer-

1. « Quand l'enfant chérie du temps, la plus jeune, la plus belle fille du temps, l'Église nouvelle, surgira de ces formes désuètes et souillées, lorsque, réveillé, le sentiment du divin rendra à l'homme sa divinité et à son cœur la belle jeunesse, à quel moment cela viendra, je ne puis l'annoncer, car c'est à peine si je le pressens, mais cela viendra, j'en suis sûr, sûr. » II, 122.

2. « L'objet le plus réussi, le plus divinement beau dans la nature entière. » II, 154.

3. « C'est à toi que s'adresse ta doctrine nouvelle. » II, 141.

4. « Le jeune homme est un héros, et l'homme un dieu, s'il lui est donné d'arriver jusque-là. » II, 248.

5. « Le chant voluptueux du printemps berce et endort mes pensées mortelles. » II, 91.

selle et immortelle, où se dissout la personne, où se perd le Moi fichtéen, héroïque et souffrant : *Wie Eis, zerschmolz, was ich gelernt, was ich gethan im Leben, und alle Entwürfe der Jugend verhallten in mir*¹. Les élans titaniques se résolvent devant l'éclatement de la gloire du paysage rajeuni. A la fin du roman, ce printemps inspire à Hölderlin deux phrases, deux tableaux mélodieux, une impression d'aurore, lorsque tout se réveille et s'anime doucement, et une soirée tombante qui ensevelit le poète dans l'ombre, à l'heure où la vie redevient secrète. Avec une symétrie peut-être intentionnelle ce même printemps au début du roman — mais à un moment chronologiquement postérieur, puisqu'il date de l'instant où Hypérion écrit à Bellarmin — se peignait en un midi équilibré et silencieux, où la paix des sommets et du milieu du jour traduisait l'équilibre et la sérénité à laquelle est parvenu l'ermite.

Entre ces deux termes, un double balancement : un automne, prélude de l'hiver, signe du retour sur soi, du repliement de la nature, qui est le moment où Adamas quitte pour toujours Hypérion — puis un printemps, qui ouvre le second livre ; il verse alors un baume sur la blessure qu'a causée à Hypérion sa séparation brutale et durement décevante d'avec Alabanda ; il lui fait boire l'oubli, pour le rendre neuf à une vie renouvelée dans laquelle entre Diotima. Puis un autre automne : tard dans la saison, Diotima rassemble les derniers raisins et les dernières roses pour célébrer l'adieu.

C'est au printemps suivant que Hypérion tente de régénérer son peuple. L'allégresse de sa tâche, la joie d'avoir retrouvé Alabanda lui suffit. Diotima, seule, désertée, n'attend d'autre secours que du retour du printemps. C'est elle qui prononce une phrase lourde de sens sur le rythme des saisons, le contraste de leur retour régulier avec l'incertitude humaine, et sur ce péché qu'a commis l'homme de se libérer de ce rythme naturel en se civilisant, de le contrarier par le rythme de sa vie intérieure : *Es sind heilige Namen, Winter und Frühling und Sommer und Herbst!*

1. « Comme la glace fondait tout ce que j'avais appris, ce que j'avais fait dans la vie, et l'écho de tous les rêves de jeunesse se perdait en moi. » II, 289.

*wir aber kennen sie nicht. Ist es nicht Sünde, zu trauern im Frühling?*¹ *warum thun wir es dennoch?*¹ Restée plus proche de la nature, Diotima esquisse sous une forme imagée, poétique, intuitive, l'un des thèmes fondamentaux de la pensée de Hölderlin, qui ne sera développé méthodiquement et expressément que plus tard, dans *Empedokles* : le péché originel, le péché que comporte la conscience, tient en ceci que le rythme de la conscience contraire le rythme de la nature; la pensée étant la distinction du Moi et du Non-moi, l'homme s'est violemment séparé de la nature, ce qui est la cause de son malheur, lequel est en somme la punition d'une faute, le « péché de conscience ».

Puis vient encore un automne, dont le calme achèvement rend à l'âme du héros une attention plus tranquille. L'hiver qui suit voit Hypérion perdre coup sur coup son ami et son amour, Alabanda qui retourne vers son destin, et Diotima qui meurt.

Le rythme des saisons joue donc dans le roman un rôle essentiel; toujours Hölderlin a été sensible aux saisons, particulièrement au printemps, qui lui a plus d'une fois, sa correspondance en témoigne, apporté une nouvelle jeunesse; et jusque dans les poèmes de la folie, il en est neuf qui sont intitulés simplement : *Der Frühling, Der Winter, Der Sommer, Der Herbst*.

Le retour des saisons, leur alternance périodique accompagne la marche d'Hypérion vers la sagesse et la croise, comme le rythme de la nature coupe de sa régularité le destin de l'homme. C'est de la même façon, et sans aucun doute cela est voulu, que dans le roman le retour périodique des divers thèmes rythme de son balancement le progrès de l'action.

1. « Ce sont des noms sacrés : Hiver, Printemps, Été, Automne; mais nous ne les connaissons pas. N'est-ce pas péché d'être triste au printemps? Pourquoi le sommes-nous tout de même? » II, 224.

CHAPITRE III

LA MISE EN ŒUVRE

Il est indispensable maintenant de voir de plus près comment cette matière est mise en œuvre. Car il est évident que, telles que nous les avons exposées jusqu'à présent, les idées de Hölderlin ne frappent pas par leur originalité; rien n'est plus facile, et on s'y est souvent appliqué, que de déceler à chaque page du roman des influences, des réminiscences même, et de reconnaître au passage l'*Ardinghello* de Wilhelm Heinse, le *William Lovell* de Tieck, le *Graf Donamar* de Bouterwek, les réflexions de Herder dans *Tithon und Aurora*, et surtout, bien qu'à notre avis on n'ait pas assez insisté sur ce point, *Werther*¹.

En outre ces thèmes, qui ne sont pas, loin de là, propres à Hölderlin, n'ont même pas toujours trouvé leur expression la plus parfaite, la plus nette, la mieux tracée, dans son roman. L'*Hyperion* est dans l'œuvre de Hölderlin comme un lieu géométrique où se rassemblent toutes les lignes caractéristiques de l'œuvre entière : nous reconnaissons dans les conceptions du destin par exemple, ou de l'amitié, de la jeunesse, le souvenir des premiers hymnes. L'*Empedokles* et sa problématique se trouvent amorcés dans le roman. Enfin, nous pouvons discerner dans quelques pages d'*Hyperion* une grande partie des thèmes de la production poétique ultérieure de Hölderlin². Ainsi la

1. La ressemblance entre les motifs fondamentaux de l'*Hyperion* et ceux du *Don Carlos* de Schiller a été à bon droit signalée par Ernst Bauer. Voir à ce sujet en particulier la 8^e lettre de Schiller sur *Don Carlos*. Il faut mettre en parallèle le couple Posa-Don Carlos et le couple Alabanda-Hypérion.

2. Voir en particulier II, 105 à 108.

phrase du roman : *Wie ein blutender Hirsch in den Strom, stürzt' ich oft mitten hinein in den Wirbel der Freude, die brennende Brust zu kühlen*¹, annonce l'élégie *Menons Klagen* :

*So flieht das getroffene Wild in die Wälder...
Und in Wogen des Stroms taucht es die Wunden umsonst*².

De même l'idée de la proximité à la fois dangereuse et secourable de la grandeur, inspirée à Hölderlin par le souvenir de ses relations avec Schiller, est esquissée dans le roman : *Ich liebte meine Heroën, wie eine Fliege das Licht; ich suchte ihre gefährliche Nähe und floh und suchte sie wieder*³, avant d'être traitée dans *Patmos* :

*Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch*⁴.

De même le voyage vers l'Est du poète de *Patmos* emporté par un génie est préfiguré une page plus loin dans le roman : ... *die Gegend von Smyrna. Es ist ein herrlich Land, und ich habe tausendmal mir Flügel gewünscht, um des Jahres Einmal nach Kleinasien zu fliegen*⁵. Il faut songer aux vers de *Patmos* :

*O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren*⁶.

1. « Comme le chevreuil qui saigne se jette dans le torrent, souvent je me plongeais dans le tourbillon des plaisirs pour rafraîchir la brûlure de ma poitrine. » II, 105.

2. Telle fuit la bête blessée dans les bois...
Et dans les flots du torrent en vain elle plonge ses blessures.
IV, 82.

3. « J'aimais mes héros comme une mouche la lumière; je cherchais leur dangereuse proximité, je la fuyais et la cherchais encore. » II, 105.

4. Proche
Et mal saisissable est le dieu.
Mais où est le danger croît
Aussi ce qui est salutaire.

IV, 199.

5. « La région de Smyrne. C'est un merveilleux pays, et je me suis cent fois souhaité des ailes pour pouvoir une fois l'an voler en Asie mineure. » II, 106.

6. O donne-nous des ailes pour fidèlement
Aller là-bas et en revenir.

IV, 199.

C'est déjà toute l'atmosphère des derniers hymnes trente lignes plus loin, dans ce fragment de phrase : ... *die Wetterwolken... ich fühlte nicht den Sturm, der sie trug, ich fühlte nur ein Lüftchen in den Loken, aber ihren Donner hört'ich, wie man die Stimme der Zukunft hört, und ihre Flammen sah ich, wie das ferne Licht der geahneten Gottheit. Ich wandte mich südwärts und gieng weiter*. Dans cette même phrase est indiquée la mythologie des fleuves qui sera à l'origine des hymnes au Rhin, au Danube, au Main : *Zur Linken stürzt' und jauchzte, wie ein Riese, der Strom in die Wälder hinab*².

Nous voyons, dans le roman, revenir les thèmes anciens et surgir les thèmes nouveaux, mais esquissés en une phrase, perceptibles uniquement à qui connaît le poète. Ils ne dégagent pas, dans la prose du roman, toute leur puissance d'émotion ; n'étant pas traités, leur pouvoir reste endormi, enseveli sous le flot de prose lyrique qui donne au roman son caractère déterminant.

Car le trait propre de la prose de l'*Hyperion* est une abondance diffuse qui noie les contours, efface les reliefs et contraste avec l'habituelle vigueur de dessin propre à Hölderlin.

L'impression à première lecture — impression qui persiste d'ailleurs même lorsqu'on y a apporté les correctifs nécessaires — est d'un flot abondant, d'une masse fluente d'impressions, de sensations, d'idées, toutes colorées par une sensibilité exaltée, généreuse, répandue à profusion. Hölderlin paraît alors un enthousiaste et un sensible, peu maître de sa sensibilité, maître tout juste de son don verbal souple et multiple, de sa phrase habile à se prolonger, à rebondir ingénieusement au moment où elle semblait devoir expirer. C'est le mot d'effusions, d'épanchements, qui semble devoir s'imposer à celui qui cherche une caractéristique première.

Cet aspect d'*Hyperion*, le plus évident, l'un de ceux d'ailleurs

1. « ... Les nuages de tempête... je ne sentais pas l'ouragan qui les portait, je ne sentais qu'une légère brise dans mes cheveux épars, mais j'entendais leur tonnerre comme on entend les voix de l'avenir, et je voyais leurs flammes, comme la lumière lointaine de la divinité pressentie. Je me tournai vers le sud et j'allai plus loin. » II, 107 et suiv.

2. « A gauche, comme un géant criant de joie, le torrent se précipitait dans les forêts au-dessous de lui. » II, 107.

qui ont d'abord séduit un public amateur de romantisme et d'effusions sentimentales, est indéniable, quoiqu'il soit à notre avis assez extérieur. Là ne réside pas la valeur d'*Hyperion*. Encore faut-il expliquer pourquoi.

L'intention première de Hölderlin, en concevant son sujet, était de faire un roman qui eût un succès de librairie, et capable en particulier de plaire aux femmes, « ce sexe dont la sensibilité est la plus belle ». Pour s'attacher le cœur des femmes — en tant que romancier du moins — il a plus ou moins inconsciemment observé ce qui plaisait à son entourage. Non qu'il ait voulu sacrifier au goût du jour ; mais Hölderlin, si forte que fût sa personnalité — la forte personnalité n'est pas celle qui ne se perd jamais, mais celle qui se retrouve toujours — avait un don de mimétisme auquel il lui est arrivé de s'abandonner, surtout dans sa jeunesse et lorsqu'il voulait plaire. Ce ne sont pas à proprement parler des concessions au goût public ; dans sa préface au roman, il se défend à juste titre d'en avoir fait, d'avoir été tenté d'en faire. Il n'a eu qu'à se laisser aller, à suivre la pente de facilité qui entraîne à dire mieux ce que tout le monde dit et demande qu'on dise.

Or précisément Hölderlin, au moment où il écrit le roman définitif, est dans une période de facilité. A Francfort, pour la première et la seule fois de sa vie, Hölderlin est simplement heureux. Ce bonheur le rend plus fécond, mais aussi moins strict avec lui-même. Il va de l'avant ; son génie n'est pas tourmenté, comme presque toujours, mais aisé et abondant. Cela se traduit dans sa phrase.

Cette diffuse surabondance toutefois n'est pas un simple laisser aller, et elle a ses mérites. C'est dans ces moments d'élation que le poète inspiré a trouvé un certain nombre des thèmes sinon tous ceux qu'il traitera plus tard de façon serrée. En outre Hölderlin a fait de cette abondance même un élément d'art, puisqu'il orchestre et organise cette masse par elle-même informe, et en rythme le flot avec une délicatesse technique achevée.

Par ailleurs ce n'est là que le caractère le plus frappant, et non

le plus attachant, de la prose de Hölderlin dans *Hyperion*. Assez de critiques se sont complus à étudier l'aspect diffus de cette prose; il convient aussi d'en marquer la rigueur technique.

* * *

Hyperion est un roman lyrique; les éléments épiques et dramatiques y sont d'une importance extrêmement faible.

Il n'y a pas dans *Hyperion* d'action véritable. Il n'y a pas d'imprévu, puisque l'intrigue consiste simplement dans le nécessaire développement des données, en fait de la donnée unique, le caractère d'Hypérion. Tout ce qui se passe entre rigoureusement dans le cadre des nécessités psychologiques, puisque même l'incident décisif, la déception que donne à Hypérion le pillage de Misistra, est motivé par l'erreur naïve du héros qui avait cru fonder une civilisation nouvelle avec des bandits, et par l'irré-médiable décadence du peuple grec. *Hyperion* est un roman purement humain, d'où sont éliminés tous les éléments étrangers à l'interne nécessité. Tout est centré par rapport à l'homme et au destin inhérent à la nature humaine. Dieu même n'y a que faire; Hölderlin sait qu'il y a des choses divines, mais refuse de reconnaître une personne divine; il n'y a de personnel que l'homme. Il évite soigneusement le mot Dieu, et lorsque, tout au début, il invoque le Père, il en fait sinon une figure de rhétorique, une « façon de parler », tout au moins une image poétique : ce Père, la nature n'en a nul besoin; en un élan qui fait songer à Renan et à la Prière sur l'Acropole, Hypérion invoque le Dieu de son enfance, auquel il ne croit plus : *O du, zu dem ich rief, als wäirst du über den Sternen, den ich Schöpfer des Himmels nannte und der Erde, freundlich Idol meiner Kindheit, du wirst nicht zürnen, dass ich deiner vergass!* — *Warum ist die Welt nicht dürftig genug, um ausser ihr noch Einen zu suchen!* Sans doute Hölderlin ajoute

1. « O toi que j'implorais comme si tu étais par delà les astres, toi que je nommais Créateur du ciel et de la terre, aimable idole de mon enfance, tu ne m'en voudras pas de t'avoir oublié! Que le monde n'est-il assez pauvre pour qu'il faille chercher quelqu'un hors de lui! » II, 95.

en note un correctif et prend la peine d'excuser son héros ; déjà Molière avait cru devoir ajouter : « C'est un athée qui parle. »

Les éléments dramatiques sont à peu près aussi absents que les éléments épiques. Il n'y a pas de tension dramatique entre les personnages. Adamas, Alabanda, Diotima ne sont guère que des répliques d'Hypérion. Ils le transposent sur le plan de la sagesse, de l'héroïsme, de la féminité ; ils ne sont pas essentiellement distincts de lui.

Cela permet à Hölderlin une technique de l'évocation très subtile. Ainsi, au lieu de faire banalement exposer par Hypérion lui-même ses idées sur la mort et sur l'immortalité, il représente en Alabanda et en Diotima deux attitudes légèrement différentes en face de la mort, dont seule la conjonction suggère l'attitude d'Hypérion et en donne une image d'autant plus vivante que, comme dans le cas de la vision binoculaire, elle est faite de la rencontre de deux images qui ne sont pas tout à fait identiques et dont la superposition crée le sentiment du relief, de la vie concrète.

Alabanda confie à Hypérion sa foi profonde en une forme de la vie éternelle : la persistance de tout ce qui a vécu une fois, une fois existé, et qui de ce fait a pris place dans le temps, donc dans l'éternité. C'est la forme héroïque et intellectuelle de la foi en l'immortalité, la croyance en l'éternité de l'Unique parce qu'une fois il a été et qu'il reste irremplaçable.

Diotima donne une variation féminine de cette foi : ce qui est indestructible, ce n'est pas la forme personnelle, c'est la vie qui se manifestait en elle ; la forme se perd, mais la vie, passant de forme en forme, se rajeunit et persiste, toujours fidèle à elle-même : *Wenn ich auch zur Pflanze würde, wäre denn der Schade so gross*¹ ? s'écrie Diotima, ce que pourrait traduire le vers de Valéry :

Le don de vivre a passé dans les fleurs.

C'est, dans une âme sensible, la foi en l'immortalité dépouillée de tout élément de religion positive.

La conviction de Diotima et celle d'Alabanda viennent comme se superposer dans l'âme d'Hypérion et y recomposer pour nous une image de ce que peut être la foi vivante, la foi d'un poète qui se refuse à cerner de contours idéologiques les représentations qui l'émeuvent, et que pourtant il voudrait faire partager. Voilà par quels procédés indirects Hölderlin évoque un état d'âme en décrivant deux états qui s'en approchent et en les faisant interférer.

Les personnages du roman existant moins par eux-mêmes qu'en fonction d'Hypérion, les dialogues entre Hypérion et Alabanda, entre Diotima et Hypérion sont plutôt des chants alternés où deux voix se font entendre, différentes, mais jaillies de la même source et cherchant la même harmonie — deux timbres divers, mais une seule idée musicale. Ceux qui dialoguent ne s'opposent pas, ils se complètent : Alabanda le jeune Titan et Hypérion le poète, Hypérion l'homme qui veut agir et créer et Diotima la femme qui devine et comprend. Dite par l'un ou par l'autre, chaque phrase rend le même son.

Certains se lassent de cette monotonie; ils attendaient un roman avec des péripéties, des conflits, des personnages. Ils sont déçus. Ils lisent un poème. Suzette Gontard écrivait à Hölderlin : *Beym Durchlesen fällt mir ein, dass Du Deinen lieben Hyperion auch einen Roman nennst, ich denke mir aber immer dabey ein schönes Gedicht*¹. Et Hölderlin lui-même, dans son avant-propos, prend la précaution de préciser que son roman a un caractère élégiaque.

Or l'élégie antique est une forme de lyrisme se prêtant à l'expression de sentiments personnels et à l'emploi du « je », sans exclure des traits épiques et des tendances oratoires. Dans *Hyperion* le caractère personnel, subjectif du lyrisme, est évident, puisque c'est toujours, sous des noms divers, la même voix qui parle, celle de Hölderlin. L'élément épique y est indiscutable, car, s'il est faible pour un roman, pour un poème il est important. Quant au caractère oratoire de la prose de Hölderlin, il n'a été

1. « En le lisant il me vient à l'esprit que tu appelles ton cher Hypérion un roman, mais moi je pense toujours à un beau poème. » VI, 293.

que trop longtemps négligé par ceux qui partaient de cette idée préconçue que Hölderlin est un lyrique pur et qui oubliaient que, outre son don verbal naturel, toute son éducation avait tendu à le former à l'éloquence. Nous ne reprendrons pas l'analyse faite par Schwetje de la phrase de 283 mots, avec son mouvement indiqué d'abord d'un trait : *Eh' es eines von uns beeden wusste, gehörten wir uns an*, mouvement détaillé et repris à des degrés successifs par des membres de phrase commençant, l'un par *Wenn ich...*, l'autre par *Wenn sie...*, puis par un *Ach! da du...* qui annonce la résolution : *Gehörten wir da nicht längst uns an?* Cette phrase, rebondissant trois fois, puis chaque fois s'attardant de nouveau avec tendresse aux souvenirs de bonheur, est une période parlée, récitée, prononcée, et pas du tout une phrase écrite.

D'autres exemples révéleraient aussi clairement un ton oratoire, mais dont le caractère propre ne doit pas nous échapper : il ne s'agit pas d'une éloquence à la romaine, d'une éloquence politique ou juridique — sur ce point Hölderlin est à l'opposé de Rousseau et de son disciple Robespierre — mais d'une éloquence sacrée; et encore ce mot en France évoque mal, par ce que les prédicateurs du grand Siècle ont de solennel et de monumental, le penchant biblique de l'éloquence sacrée luthérienne, qui est d'inspiration poétique et prophétique. Nombreuses sont dans *Hyperion* les réminiscences des Écritures. Mais ce que Hölderlin a surtout gardé de la traduction que Luther a donnée des Évangiles, c'est sa puissance poétique qui dans une formule brève ramasse à la fois une impression sensible et une idée; symbolisme, si l'on veut, ou tout simplement lyrisme, ou encore style.

*
* *

La prose de Hölderlin témoigne de sa volonté de style, de son intention d'attacher le lecteur non seulement par le contenu, mais par la forme; de sa conviction d'ailleurs que forme et fond ne sont pas essentiellement distincts et que l'un ne peut être

parfait si l'autre ne l'est pas. Sur le plan poétique comme sur le plan philosophique la formule de Hölderlin est le « ἐν διαφέρον ἑαυτῷ », le tout achevé dans l'achèvement de ses parties, l'unité différenciée et sans tache. Toujours, chez lui, on retrouve le souci de l'ensemble, de l'unité obtenue par la perfection du détail, qui donne le style.

Ainsi l'unité de ton est scrupuleusement observée, il n'y a de discordances que celles qui sont voulues et calculées, et le caractère dominant, le caractère élégiaque est d'un bout à l'autre respecté. Il est d'autant mieux respecté que Hölderlin le varie de quelques éléments épiques, ou légèrement dramatiques, ou de considérations d'un ordre philosophique, sans jamais négliger la dominante élégiaque.

Le récit de la bataille de Tchesmé, si vivant soit-il, est tout entier construit autour d'Hypérion, autour de son état d'âme, et la phrase qui compte est aussi celle qui marque la persistance du ton élégiaque : *Ein tiefes Lebensgefühl durchdrang mich noch. Es war mir warm und wohl in allen Gliedern. Wie ein zärtlich-scheidender, fühlte zum letztenmale sich in allen seinen Sinnen mein Geist*¹.

La première séparation avec Alabanda, où les deux amis se déchirent l'un l'autre et sont intérieurement déchirés et où le drame se résume en quelques mots : *Wir zerstörten mit Gewalt den Garten unsrer Liebe*², s'achève ainsi : *Aber bald kam, wie vom Himmel, ein sanfterer Geist über mich, und ordnete mein unbändig leidend Gemüt mit seinem ruhigen Stabe; ich überdachte stiller mein Schicksal*³. Le seul véritable dialogue dans le roman n'est pas un dialogue humain, c'est le dialogue, selon le mot de Diotima, d'Hypérion avec le destin; et ce dialogue n'a rien de dramatique, il n'est pas la tragique rébellion prométhéenne; il cherche l'accord, il sollicite la résolution; il est essentiellement lyrique.

1. « Un profond sentiment vital me pénétrait pourtant encore. Je sentais une chaleur, un bien-être se répandre dans tous mes membres. Comme en un adieu plein de tendresse, une dernière fois mon esprit se retrouvait dans chacun de ses sens. » II, 243.

2. « Nous piétinions brutalement le jardin de notre amour. » II, 129.

3. « Mais bientôt, comme descendu du ciel, un esprit plus doux s'empara de moi et rétablit l'ordre dans mon âme infiniment torturée, d'un coup de sa paisible baguette; je songai plus calmement à mon destin. » II, 130.

Enfin, même la grande méditation historique et philosophique sur les ruines d'Athènes s'équilibre autour d'un appel du poète à l'inspiration, à la poésie : *Der Mensch, der nicht wenigstens im Leben Einmal volle lautre Schönheit in sich fühlte, wenn in ihm die Kräfte seines Wesens, wie die Farben an Iris' Bogen in einander spielten, der nie erfuhr, wie nur in Stunden der Begeisterung alles innigst übereinstimmt, der Mensch wird nicht einmal ein philosophischer Zweifler werden, sein Geist ist nicht einmal zum Niederreißen gemacht, geschweige zum Aufbaun*¹.

Il resterait peut-être à savoir si cette constance du ton lyrique est un mérite incontestable. Il y a sans doute quelque chose de fondé dans l'impression de monotonie que donne une première lecture du roman. Non que le roman ne progresse, qu'il ne soit construit, charpenté même; mais nous avons vu avec quel soin cette charpente est dissimulée. Ce n'est pas que Hölderlin la masque sous des surcharges; jamais il n'a pratiqué un art ornamental. Mais tantôt il précipite le rythme, tantôt il le ralentit; quelquefois même il le brise de contretemps. Sans doute il n'eût pas été bon que l'échafaudage fût trop visible; mais on peut se demander si Hölderlin n'a pas mis trop de soin à le cacher — soin inspiré, croyons-nous, par des raisons de théorie esthétique. Cette « unité en elle-même différenciée », cet « ἐν διαφέρειν ἑαυτῷ » qu'est l'œuvre d'art comporte ici peut-être un trop haut degré d'unification, et une différenciation non pas insuffisante, mais insuffisamment perceptible au lecteur d'une acuité moyenne.

Peut-être aussi ce défaut tient-il à l'inexpérience du romancier. Devait-on attendre mieux du premier roman d'un poète, et qui n'avait pas le don épique?

Hölderlin retrouve toute sa maîtrise dans le détail, le « morceau ». C'est d'ailleurs ainsi que se présente le roman : Hölderlin a traité une série de « morceaux » qui peuvent se délimiter de façon tout extérieure — ainsi la méditation sur les ruines

1. « L'homme qui n'a pas au moins une fois en sa vie connu la plénitude de la pure beauté, quand les forces de son être jouent en lui comme les couleurs sur l'arc d'Iris, celui qui n'a jamais éprouvé comme à certaines heures d'enthousiasme tout semble s'accorder jusqu'au fond de l'être — cet homme-là n'aura pas même la philosophie du sceptique, son esprit n'est pas capable de démolir, et de construire bien moins encore. » II, 188.

d'Athènes, l'adieu à Diotima, le voyage d'Hypérion en Allemagne — mais qui se définissent mieux encore par l'unité de ton et de composition qu'ils représentent, même lorsqu'ils comportent une grande diversité de thèmes, de traits, de sentiments. Ils comportent cette diversité à la façon d'un poème qui ne peut se contenter de l'« unité », se satisfaire de traiter un sentiment, une impression, mais qui doit constituer un complexe en lui-même différencié, couvrir une certaine surface, former un monde en raccourci. On peut voir comment Hölderlin satisfait à cette exigence par exemple dans la fin de la dernière lettre de Diotima, à partir de : *Nur Eines muss ich dir noch sagen...*¹. Elle renverse la formule que Goethe emploiera plus tard en se souvenant de Werther : *Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren*, et veut convaincre Hypérion que leur rôle est à elle de mourir, de rendre à la nature la vie qu'elle en a reçue — à lui, de vivre, de continuer, de ne se perdre dans la nature qu'en esprit et pour se retrouver ensuite lui-même, mais enrichi, apaisé, d'accomplir encore une existence personnelle, une œuvre — et lui faire admettre que tout est bien ainsi. Elle le fait non par un raisonnement suivi, mais par une juxtaposition de motifs, de phrases dont chacune se suffit, qui parfois n'ont pas entre elles de lien pensable en bonne logique, mais dont l'ensemble crée, par son achèvement même, l'impression de paix. Détachée des liens du temps, elle prononce des paroles lointaines et définitives, sans repentirs, sans retours imaginables : *Ich werde seyn; ich frage nicht, was ich werde. Zu seyn, zu leben, das ist die Ehre der Götter; und darum ist sich alles gleich, was nur ein Leben ist in der göttlichen Welt.... Beständigkeit haben die Sterne gewählt, in stiller Lebensfülle wallen sie stets und kennen das Alter nicht. Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar; in wandelnde Melodien theilen wir die grossen Akkorde der Freude*. Elle achève sur un adieu qui rappelle Hypérion au souci de vivre et à l'espoir : *O könnt' ich dich sehn in deiner künftigen Schöne! Lebe wohl*². Cette inflexion dernière montre la façon

1. II, 274 et suiv.

2. « Je vais être; ce que je serai, je ne m'en inquiète pas. Être, vivre, c'est la gloire des dieux; et voilà pourquoi il y a une égalité parfaite entre tout ce qui a vie dans le monde divin.... Les astres ont choisi de durer, pleins d'une vie silencieuse ils poursui-

dont Hölderlin compose ses motifs, les entrelace et les mène vers la résolution.

Cette foi en l'importance de la forme, ce souci de l'expression, nous les retrouvons dans chaque phrase. Il n'est pas une tournure, pas un trait, une image, une inversion, une éliision, où ne paraisse la volonté de l'artiste. Dans la littérature allemande Hölderlin, dans la prose allemande son *Hyperion* tient une place unique par le souci constant de stylisation, et tout simplement de style. Alors que Novalis prosateur, pour ne prendre que cet exemple, ne tient souvent l'expression que pour un moyen, conformément à une tendance fréquente chez l'écrivain allemand pour qui ce qu'il dit importe plus que la façon de le dire, Hölderlin tout spontanément — ce qui ne veut pas dire inconsciemment — recherche et atteint la forme qui vaut par elle-même. Il prouve que la façon dont on dit quelque chose est encore une façon de dire quelque chose. Il faudrait dans le détail le comparer à Goethe pour voir comment leurs dons formels sont différents. On peut suggérer cette différence en rappelant que Goethe est pour le moins autant un écrivain scientifique qu'un poète; tandis que le don de Hölderlin est plus spontanément sensuel, musical, lumineux. C'est en cela que Hölderlin supporte d'être comparé aux Grecs; c'est pour cela que l'on peut parler de l'hellénisme de Hölderlin, bien plus que pour les quelques traces de couleur locale que le paysage grec lui a fournies¹. Dans sa préface, il a pris la précaution de dire combien il attachait peu d'importance au fait d'avoir situé son roman en Grèce. Ce qui fait d'*Hyperion* une œuvre grecque, ce n'en est pas le cadre, mais le style, le simple fait du souci de style; détail typique : on n'y trouve guère un hiatus, et l'auteur a prévu et noté les éliisions nécessaires.

Les images, nombreuses, ne sentent jamais la recherche;

vent sans cesse leur course et ne connaissent pas la vieillesse. Nous autres, nous sommes la perfection dans le changement; nous sommes les mouvantes mélodies dans les grands accords de la joie.... Ah! que ne puis-je te voir dans l'éclat de ta future beauté! Adieu.» II, 276 et suiv.

1. Sur les sources du paysage et la couleur locale dans *Hyperion*, voir Wilhelm Böhm et surtout Clavierie qui a étudié de près la question. Hölderlin a usé avec un scrupule médiocre des ressources que lui offraient en particulier les récits de voyage de Chandler en Asie Mineure et en Grèce.

banales ou hardies, elles jaillissent spontanément. Avec un à-propos sans défaillance il dessine le trait et lui mesure sa place stricte, depuis la comparaison formelle, filée dans le détail, jusqu'à la formule à peine imagée, seulement frappée dans une matière concrète. Ainsi lorsqu'il voit un symbole des passions humaines dans la flamme qui monte, se nourrit d'elle-même et achève de se consumer, il construit une phrase à l'image de cette flamme dansante : *Das Feuer geht empor in freudigen Gestalten, aus der dunkeln Wiege, wo es schlief, und seine Flamme steigt und fällt, und bricht sich und umschlingt sich freudig wieder, bis ihr Stoff verzehrt ist, nun raucht und ringt sie und erlischt; was übrig ist, ist Asche*¹. Ou lorsqu'il compare le souvenir, au matin, de ses plus beaux rêves à la trace d'un baiser sur la joue de l'aimée : *wenn ich erwachte, waren sie mir im Herzen, wie die Spur eines Kusses auf der Wange der Geliebten*². Il compare la joie de vivre à l'éclat du printemps sur une île à peine surgie de l'océan : *Das Leben in uns war, wie das Leben einer neugeborenen Insel des Oceans, worauf der erste Frühling beginnt*³. La présence de l'être aimé est une bénédiction pareille à la pluie d'orage qui féconde la terre asséchée : *Ich bin das dürre Land und du kommst, wie ein glücklich Gewitter — o es ist herrlich, dass du da bist*⁴! Il trouve, lorsqu'il le veut, l'expression courte, ramassée, puissante; ainsi pour exprimer le repos secret au sein de l'éternelle marche du temps, cette hésitation de la nature qui suspend son progrès un instant : *Daran ... erkenn' ich sie, die Seele der Natur, an diesem stillen Feuer, an diesem Zögern in ihrer mächtigen Eile*⁵. Le titanisme, l'enthousiasme héroïque trouve des formules brèves, expressives : *Baue deine Welt*⁶, qui fait appel à tout ce qu'a de

1. « Le feu surgit en figures joyeuses du sombre berceau où il était endormi; sa flamme monte et retombe, se brise et s'enlace de nouveau avec joie, jusqu'à ce que la matière soit consumée; alors elle fume, elle lutte, et s'éteint. Ce qui reste est cendre. » II, 135.

2. « Quand je me réveillais, ils étaient dans mon cœur comme la trace d'un baiser sur la joue de l'aimée. » II, 138.

3. « La vie était en nous comme la vie d'une jeune île, fille nouvelle-née de l'Océan, où commence le premier printemps. » II, 183.

4. « Je suis le sol desséché, et tu viens comme un orage bienfaisant — ah! quelle joie que ta présence! » II, 221.

5. « A cela je la reconnais, l'âme de la nature, à ce feu tranquille, à cette hésitation dans sa hâte puissante. » II, 204.

6. « Construis ton univers! » II, 230.

grisant l'idée de construire; *als kehrte der entfesselte Geist*¹, qui marque le déchainement de l'esprit tout-puissant à son heure. Pour dire la totalité de son amour, il ne recule pas devant une expressive incorrection syntactique : *Ich weiss von nichts mehr, wenn ich sie nicht weiss*².

Hölderlin joue très volontairement de l'exactitude ou de l'imprécision des dénominations, et ne nous laisse même pas ignorer l'importance qu'il attache à la façon de nommer les choses soit platement, par leur nom, soit poétiquement, en leur créant un nom. Au comble de la douleur, le monde paraît à Hypérion dénué de sens, et fidèlement, bêtement, il nomme chaque chose par son nom : *Nun sprach ich nimmer zu der Blume, du bist meine Schwester! und zu den Quellen, wir sind Eines Geschlechts! Ich gab nun treulich, wie ein Echo, jedem Dinge seinen Namen. Wie ein Strom an dürren Ufern, wo kein Weidenblatt im Wasser sich spiegelt, lief unverschönert vorüber an mir die Welt*³. Au contraire dans l'ivresse de l'amour heureux Hypérion et Diotima trouvent un nouveau nom à chaque chose : *Wir nannten die Erde eine der Blumen des Himmels, und den Himmel nannten wir den unendlichen Garten des Lebens*⁴, et un peu plus loin : *Unter den Blumen war ihr Herz zu Hause, als wär' es eine von ihnen. Sie nannte sie alle mit Namen, schuff ihnen aus Liebe neue, schönere*⁵. Ceci témoigne de l'importance magique que Hölderlin attache au fait de prononcer les noms, de dire les choses.

En magicien il trouve la formule qui fait surgir l'émotion. Sa magie consiste en une coïncidence parfaite entre l'idée, le sentiment, l'image, le mot, le rythme. Il cherche à tout son expression pleine, sans fissures et sans aspérités. Chaque élément trouve

1. « Comme si revenait l'esprit, ayant brisé ses chaînes. » II, 150.

2. « Je ne sais plus rien lorsque je ne la sais pas. » II, 213.

3. « Alors je ne dis plus à la fleur : tu es ma sœur ! ni aux sources : nous sommes de la même race, toi et moi ! Je donnais fidèlement, comme un écho, à chaque chose son nom. Comme un torrent le long de rives desséchées, où pas une seule feuille de saule ne se mire dans la rivière, la vie passait près de moi sans être embellie. » II, 136 et suiv.

4. « Nous nommions la terre l'une des fleurs du ciel, et nous nommions le ciel l'infini jardin de la vie. » II, 152.

5. « Son cœur était familier parmi les fleurs, comme s'il était l'une d'entre elles. Elle les nommait chacune par leur nom, et par amour leur en inventait de nouveaux qui étaient plus beaux. » II, 155.

son développement achevé; la coïncidence totale entre les développements parallèles des divers éléments est telle qu'il n'y a ni de ces hiatus, ni de ces remplissages qui font retrouver au lecteur son sens critique. Les tambours des colonnes du Parthénon sont exactement ajustés, il n'y a entre eux ni interstices, ni mortier. De même, la phrase de Hölderlin vise son but sans hésitation ni détour. Il frappe une forme définitive.

Un tel achèvement de la forme, qui suppose une identification entre la pureté de la pensée, de la passion, et celle du verbe, devait frapper le styliste allemand, Nietzsche, qui a par ailleurs plus d'une affinité avec Hölderlin; mais celle-ci est bien la plus profonde. Ne croirait-on pas entendre déjà le balancement nietzschéen dans la phrase : *Es giebt ein Vergessen alles Daseyns, ein Verstummen unsers Wesens, wo uns ist, als hätten wir alles gefunden. Es giebt ein Verstummen, ein Vergessen alles Daseyns, wo uns ist, als hätten wir alles verloren, eine Nacht unsrer Seele, wo kein Schimmer eines Sterns, wo nicht einmal ein faules Holz uns leuchtet*¹. N'entend-on pas l'accent de Zarathustra dans l'invective : *Noth und Angst und Nacht sind eure Herren. Die sondern euch, die treiben euch mit Schlägen an einander. Den Hunger nennt ihr Liebe, und wo ihr nichts mehr seht, da wohnen eure Götter. Götter und Liebe*²? Tous deux, Hölderlin et Nietzsche ont dit aux Allemands de dures vérités; ils ont eu pour adoration la Grèce, doués tous deux d'une affinité spéciale avec la Grèce primitive, présocratique, tragique et violente. Mais sur un point ils sont plus proches encore l'un de l'autre : tous les deux issus d'origines protestantes³, théologiques, et nourris d'hellénisme, ils ont donné une forme pure, définitive, puissante, à la prose allemande telle que Luther l'avait forgée, charriant encore bien des scories, mais vigoureuse, riche et colorée.

1. « Il y a un oubli de toute chose, un silence de l'être, où nous sommes comme si nous avions tout trouvé. Il y a un silence, un oubli de tout l'être où nous sommes comme si nous avions tout perdu, une nuit de l'âme où ne brille pas une étoile, où ne luit pas même la phosphorescence d'un bois pourri. » II, 136.

2. « La nécessité, la peur, la nuit sont vos maîtres. Voilà ce qui vous divise, voilà ce qui vous rassemble à coups de trique. La faim, vous la nommez amour, et là où vous ne voyez plus rien, c'est là qu'habitent vos dieux. Dieux! Amour! » II, 142.

3. Voir chez Grolmann les rapprochements textuels qu'on peut faire avec la Bible. Grolmann en compte 36. Les rapprochements avec l'Évangile selon saint Matthieu sont les plus nombreux.

CHAPITRE IV

LE DÉPART DE FRANCFORT

Si l'on veut comparer la vie intérieure de Hölderlin à une courbe tantôt ascendante, tantôt descendante, on peut dire que lorsque Hölderlin quitte Francfort il n'y a pas, comme on a souvent semblé le croire, une brusque rupture de cette courbe, mais bien une continuité. Depuis longtemps déjà le sommet de la courbe est dépassé : toute la fin du séjour à Francfort laisse pressentir déjà ce qui apparaît à l'observateur superficiel comme un accident, une catastrophe, et qui est en fait une nécessité interne inéluctable, dès longtemps prévue par lui et préparée. Dans la vie de Hölderlin comme dans son *Hyperion* le hasard n'est que l'instrument et l'expression d'une nécessité facile à déceler.

La correspondance de Hölderlin pendant la fin de ce séjour chez Gontard laisse percer l'impatience et l'anxiété ; son bonheur est toujours aussi grand, de plus en plus grand, mais il apparaît aussi de plus en plus qu'il ne pourra pas durer et que le malheur doit s'abattre sur les amants. La situation était à la longue intenable. Que le banquier Gontard ait été jaloux, qu'il ait eu des raisons de l'être, cela est difficile à déterminer avec certitude. Mais là n'est pas la question. Il y avait dans l'amour de Hölderlin et de Suzette Gontard quelque chose de pur et d'exclusif qui devait finalement leur interdire de prolonger une situation fausse.

Le moment où Hölderlin se décide à partir doit se placer vers l'automne 1797. Entre le mois d'août et le mois de novembre 1797 Hölderlin n'a pas écrit, ou du moins nous n'avons pas de lettres de lui. En novembre, il écrit coup sur coup trois longues

lettres aux siens, à son frère, à sa mère, à sa sœur; là on sent poindre son inquiétude; il prévoit ce qui doit arriver. Chose curieuse, c'est à sa mère qu'il témoigne la plus grande sincérité. Il lui expose sa situation avec une franchise étonnante étant donné d'une part sa situation à Francfort, d'autre part les ménagements dont il est coutumier avec sa mère. Mais il enveloppe si bien ses confidences que sa mère n'en a certainement pas compris la portée. Pourtant il dit tout l'essentiel.

Sa situation, si favorable qu'elle paraisse, pèse sur sa vie et peut-être sur son avenir. Sous les dehors d'une existence brillante, le calme de la conscience et l'activité tranquille lui sont enlevés; sans doute il sait qu'il est un éternel mécontent; mais cette fois-ci nous sentons qu'il a des raisons très graves de ne pas être satisfait. Il expose ces raisons avec des mots vagues qui ne peuvent rien trahir des causes concrètes, mais qui expriment clairement la nature de ses difficultés. Deux solutions se présentent à lui : s'en aller, ou rester. S'en aller, il en a déjà envisagé l'éventualité, et ce n'est pas sans y avoir réfléchi qu'il quittera la maison des Gontard¹. Ce qui l'y incite, c'est l'atmosphère tendue dans laquelle il vit. Lorsqu'il parle des deux partis qui se forment à son sujet, dont l'un le rendrait presque glorieux, tant il est flatteur, dont l'autre au contraire le fait rentrer dans le néant et le jette dans l'abattement et l'amertume, il ne nous est pas difficile de savoir qui, dans la maison Gontard, représentait chacun de ces partis. Sa tendance naturelle à passer de l'abattement à l'exaltation et inversement en est accentuée; cela provoque des heurts, du fait même de l'intimité où il vit avec les maîtres de maison; c'est à cette intimité qu'il attribue toutes ses difficultés, puisque rien de tout cela ne serait arrivé, dit-il, si comme Neuffer ou d'autres il avait gardé son indépendance, évité de s'engager à fond avec une famille, et distribué son

1. On a certainement le droit de voir une allusion à ses soucis lorsque le 10 janvier 1797 il écrit à Ebel pour lui conseiller de quitter Paris : *Ich weiss, es schmerzt unendlich, Abschied zu nehmen von einer Stelle, wo man alle Früchte und Blumen der Menschheit in seinen Hoffnungen wieder aufblühen sah. Aber man hat sich selbst, und wenige Einzelne, und es ist auch schön, in sich selbst und wenig Einzelnen eine Welt zu finden.* Cette lettre précède de dix mois son départ de Francfort, mais elle semble le prévoir. (Le texte en a été publié en février 1934 dans la *Literarische Welt*.)

enseignement à droite et à gauche dans différentes maisons.

Par ailleurs il est attaché à ceux avec qui il vit ; il ne quittera pas volontiers les enfants dont il s'occupe. En effet une affection sincère s'était nouée entre lui et son élève Henri Gontard. Et puis il ne voit pas encore comment il pourrait s'en aller sans un éclat ; il prévoit déjà la difficulté qui se présentera. Plus tard, Suzette Gontard exprimera le regret qu'il soit parti de telle sorte qu'il lui soit maintenant impossible de revenir. Pourtant aucun prétexte ne saurait justifier une séparation amicale. Un an d'avance, il pose les questions clairement : *Dann sind auch die Menschen unter denen ich lebe, doch nicht so, dass ich es über mich bringen könnte, im Unfrieden zu scheiden, und auf eine sanfte Art fortzukommen, hält sehr schwer, wenigstens wüsst' ich es für jetzt nicht wohl anzufangen*¹.

Il se résout donc à user de diplomatie, à patienter en essayant de faire la part du feu et de souffrir le moins possible des difficultés de sa situation.

Cette lettre avait inquiété sa mère. Cela n'est pas surprenant ; il y est d'une sincérité à laquelle il n'a pas accoutumé les siens. Pourtant il avait masqué les sentiments profonds sous une argumentation générale ; il le dit lui-même à sa mère, au mois de janvier suivant pour la rassurer : *Ich bedaure herzlich, dass Sie sich meiner wegen Sorge gemacht haben. Ich hätte desswegen sehr gewünscht... dass Sie meinen letzten Brief als das, was er wirklich ist, nemlich, als eine leidenschaftslose Darstellung des Hofmeisterlebens, wie es mehr oder weniger überall ist, genommen*². Là éclate l'usage que fait Hölderlin des idées et des formules générales ; d'une part il est trop modeste pour croire que son cas concret puisse intéresser s'il ne le rattache à quelque loi générale ; et surtout il lui est désagréable de parler de ce qui le touche profondément, et les termes généraux sont un manteau dont sa pudeur se protège toujours.

1. « Et puis les gens chez qui je vis ne sont pas tels que je puisse d'un cœur léger m'en aller en me trouillant avec eux, et partir sans briser est très difficile ; du moins pour l'instant je ne saurais trop comment m'y prendre. » II, 424.

2. « Je regrette de tout mon cœur que vous vous soyez mise en peine pour moi. J'aurais vivement désiré... que vous preniez ma lettre pour ce qu'elle est en vérité, c'est-à-dire un tableau, sans passion aucune, de la vie de précepteur telle qu'elle se présente plus ou moins partout. » II, 428.

Il admirait en Schiller ce talent de s'intégrer à la loi, de s'élever au général. Il ne se rendait pas compte qu'il est plus ou moins facile à chacun, selon son tempérament, de garder pour soi ses soucis propres et de ne confier au monde que des résultats abstraits et généraux. Il est certain que tout à la fois la vie secrète de Hölderlin était plus intense que celle de Schiller, et que sa pudeur était plus farouche; ce qui devait l'user dans des luttes intérieures plus tragiques, mais aussi lui faire trouver dans son combat avec le langage, pour lui arracher l'expression qui dit tout sans rien trahir, des ressources verbales inconnues de Schiller.

Il est résolu à partir tôt ou tard; à plusieurs reprises il y revient; il prépare les siens à un changement dans sa vie : *bei einer möglichen Veränderung... Übrigens können Sie versichert seyn, dass ich eine Lage, die ich einmal begriffen und so viel möglich mir akkomodirt habe, ohne Noth niemals verlassen werde*¹. Un peu plus tard il annonce son départ : *Sollte freilich mein Aufenthalt in Frankfurt nicht mehr lange dauern*², sept mois d'avance. Dans une lettre du 12 février 1798, mise à la poste le 14 mars, il laisse échapper des paroles de désespoir, des mots de naufragé : *Ich spreche wie einer, der Schiffbruch gelitten hat*³. Il donne toujours à ses plaintes un tour général : il n'est rien de plus décourageant que l'occupation de l'esprit, dissolvante, qui n'a pas de règles strictes et qui exige un effort constant du libre arbitre; tandis qu'une occupation « mécanique », qui n'absorbe pas toute l'attention tout en l'occupant entièrement, qui n'exige pas qu'à chaque instant toute la personne s'engage, réserve les forces de l'être et lui donne sans doute le bonheur.

Ce qui l'épuise, c'est de vivre « en état de siège » : sans faire allusion à sa situation personnelle et à ses rapports avec les Gontard, il y songe visiblement; mais il ne parle que du poète en

1. « Au cas d'un changement possible.... Au reste vous pouvez être certaine que je ne quitterai pas, à moins que ce ne soit absolument nécessaire, une situation que j'ai une fois acceptée et de laquelle je me suis accommodé dans la mesure du possible. » II, 429.

2. « Sans doute, si mon séjour à Francfort devait ne plus durer longtemps.... » II, 438.

3. « Je parle comme un naufragé. » II, 433.

général, qui est obligé de vivre sur le pied de guerre avec la société, parce que cette société n'a aucun respect pour celui qui cherche la perfection, qui aurait besoin de toutes ses forces et voudrait pouvoir quelquefois s'abandonner. Sans doute un héros, dit-il, saurait conquérir sa liberté, mais il craint de n'être pas un héros, et de ne savoir rien conquérir dans la vie.

Il faudra abandonner le champ de bataille, puisqu'il a besoin du jugement des autres, besoin qu'on ait foi en lui, et qu'il ne rencontre guère que de la dureté. Il n'aura de repos que lorsqu'il ne sera plus là où il est, que peut-être il aura quitté l'Allemagne¹.

Pour l'instant il apprend à se taire, à patienter. Il fait une vertu du silence². Une lettre à Schiller accompagne l'envoi de quelques poèmes; cette lettre reprend ce que déjà il a dit à Schiller : le danger pour le jeune poète d'une présence trop forte, qui lui ôte sa liberté et son aisance, et dont pourtant il ne peut se priver : poison trop violent, qui lui est devenu indispensable, qui même le soutient. Mais nous sentons la part de politesse qu'il y a, en même temps que de sincérité : il reprend les termes que lui inspirait Schiller en un temps où celui-ci représentait vraiment quelque chose pour lui, et n'a pas le courage d'en inventer de nouveaux, bien que sous ceux-ci on sente la lassitude.

Il passe encore tout un été sans presque rompre le silence; à peine si dans une lettre à Neuffer il sort de cette indifférence affectée et laisse deviner dans quel état d'esprit il passe cet été qu'il sait être le dernier à Francfort. Tout en s'adressant à Neuffer il songe à son amour pour Suzette Gontard; par une de ces expressions à double entente dont il a la pratique, l'appel à l'amitié de Neuffer est en même temps un acte de foi en guise d'adieu à Suzette : *Ich glaube, dass die Menschen, die sich einmal liebten, wie wir uns geliebt, auch eben darum alles Schönen fähig sind und alles Grossen, und es werden müssen, wenn sie nur sich recht verstehn, und durch den Plunder, der sie aufhält, muthig sich hindurch arbeiten*³.

1. Lettre à Neuffer, II, 446.

2. II, 443 et 449.

3. « Je crois que ceux qui une fois se sont aimés comme nous nous sommes aimés sont, pour cela même, capables de tout ce qui est beau et de tout ce qui est grand.

Cette lettre, écrite en août 1798, est l'avant-dernière de son séjour à Francfort ; la dernière est une lettre à sa mère qui ne laisse rien prévoir ; sans doute ne savait-il pas le dénouement aussi proche, et l'incident a-t-il été fortuit. Surtout il ne veut plus laisser deviner aux siens que strictement l'indispensable.

* * *

Moitié par raison, moitié par coup de tête, Hölderlin quitte Francfort ; les questions que posait son amour pour Suzette Gontard, il ne les résout pas, il les tranche. Elles ne se poseront plus ; ils ne peuvent songer ni l'un ni l'autre à modifier leur existence. Mais il subsiste entre eux quelque chose de très fort, une profonde douleur qui de temps à autre se ravive, et tout au fond le bonheur de s'être rencontrés, dont ils rendent grâce au destin. Il n'est pas question qu'ils s'oublient l'un l'autre ; ils essaient d'apprendre à vivre séparés ; Hölderlin se plonge dans son travail, Suzette Gontard se consacre à ses enfants. Ils ne se voient plus que de loin en loin, un instant, en cachette. Ils s'écrivent. Les lettres de Hölderlin ont disparu, aussi bien celles que certainement il lui écrivait déjà à Francfort, lorsqu'il vivait sous le même toit qu'elle, que celles qu'il lui faisait parvenir de Homburg ou qu'il lui remettait lorsqu'elle échappait un instant à la surveillance dont on l'entourait. Nous n'avons que quatre brouillons de lettres adressées par Hölderlin à Suzette Gontard ; mais nous avons sans doute presque toutes les lettres de Suzette¹.

Ces dix-neuf lettres ne nous touchent pas seulement parce que Hölderlin en est l'objet ; sans prétentions littéraires, sans la moindre recherche de style, elles sont simples et émouvantes et valent d'être lues pour elles-mêmes. Elles méritent d'être jointes à l'œuvre de Hölderlin et mises en regard des lettres du poète. Suzette Gontard trouve plus d'une fois des accents hölder-

et doivent en devenir capables, si seulement ils se sont bien compris et s'ils se font courageusement leur chemin à travers toute la médiocrité qui s'attache à eux et les retient. » II, 454.

1. Les lettres de Suzette Gontard ont été publiées par Karl Viëtor en un petit volume intitulé : *Die Briefe der Diotima*, et reprises dans le tome VI de l'édition Hellingrath.

liniens, et l'on reconnaît le souci spontané de style, la brièveté ferme et chaude du meilleur *Hyperion*; de même que lui, lorsqu'il lui écrit, semble inspiré par une noblesse toute féminine, à la fois digne et passionnée.

Il ne conviendrait pas d'analyser les lettres de Suzette Gontard comme un texte littéraire; il faut pourtant en citer quelques passages, pour imaginer l'attrait que put exercer sur Hölderlin cette âme naïve et grave; ainsi les lignes où elle lui demande de ne pas se consumer en un amour sans espoir : *Wenn es seyn muss, dass wir dem Schiksaal zum Opfer werden, dann versprich mir Dich frei von mir zu machen und ganz zu leben wie es Dich noch glücklich machen, Du nach Deiner Erkenntnis Deine Pflichten für diese Welt am besten erfüllen kannst, und lass mein Bild kein Hinderniss seyn. Nur dieses Versprechen kann mir Ruhe und Zufriedenheit mit mir selbst geben. — So lieben wie ich Dich, wird Dich nichts mehr, so lieben wie Du mich, wirst du nichts mehr, (verzeihe mir diesen eigennützigen Wunsch) aber verstocke Dein Herz nicht, tuhe ihm keine Gewalt, was ich nicht haben kann, darf ich nicht neidisch vernichten wollen. Denke nur ja nicht Bester, dass ich für mich spreche. Mit mir ist das ganz anders, ich habe meine Bestimmung zum Theil erfüllt, habe genug zu thun in der Welt, habe durch Dich mehr bekommen, als ich noch erwarten durfte. Meine Zeit war schon vorbey, aber Du solltest jetzt erst anfangen zu leben, zu handeln, zu wirken, lass mich kein Hinderniss seyn, und verträume nicht Dein Leben in hoffnungslose Liebe*¹. Ou bien les mots très simples qu'elle lui écrit, un soir, avant de s'endormir : *Ich bin ganz allein, und kann nicht schlafen gehen, ohne Dir bestes liebes*

1 « S'il le faut, et si nous sommes victimes du destin, promets-moi de te libérer de moi et de vivre de la façon qui pourra encore te donner le bonheur, de la façon que tu auras pouvoir le mieux accomplir ton devoir en ce monde, et que mon image ne te soit, pas un obstacle. Seule cette promesse peut me donner le calme et me rendre contente de moi. — T'aimer comme je t'aime, personne ne le fera plus; aimer comme tu m'aimes, tu ne le pourras plus (pardonne-moi ce vœu égoïste) — mais que ton cœur ne se crispe pas, ne lui fais pas violence, ce que je ne puis avoir, je ne dois pas vouloir le détruire par vaine envie. Ne pense surtout pas, ami, que je parle pour moi. Moi, c'est autre chose, j'ai pour une part accompli ma mission, j'ai assez à faire au monde, j'ai reçu de toi plus que je n'étais en droit d'attendre encore. Mon temps était déjà passé, mais toi, tu devrais maintenant seulement commencer à vivre, à agir, fais en sorte que je ne sois pas un obstacle, et ne passe pas ta vie à rêver d'un amour sans espoir. » VI, 285 et suiv.

*Herz, gute Nacht zu sagen. Könntest Du jetzt fühlen, wie innig ich Dich fühle, wie die heiligsten Momente unserer Liebe vor meiner Seele schweben! Wie glücklich würde ich seyn! wenn ich das wissen könnte. Schlaf sanft und süß, mein Bild umschwebe Dich*¹. Et la fin de sa dernière lettre, adieu rendu plus émouvant encore par le texte mutilé : *Brich nicht.... Am Ende müssen wir doch wieder... werden, doch lass uns mit Zuversicht unsern Weg gehen und uns in unserm Schmerz noch glücklich fühlen und wünschen, dass er... lange noch für uns bleiben möge, weil wir dann vollkommen edel fühlen und gestärkt.... Leb wohl! Leb wohl! der Segen... sey mit Dir*²!...

Cette lettre est datée du 8 mai 1800; depuis dix-huit mois que dure cette correspondance, Hölderlin est à Homburg, à trois heures de marche de Francfort, et de temps en temps il a franchi cette distance; de chez elle Suzette Gontard voyait les collines de Homburg, *chères collines*, dit-elle, *qui te retiennent et t'empêchent de t'éloigner encore de moi*.

Vers le 20 mai, Hölderlin quitte Homburg et la région de Francfort pour ne plus y revenir qu'après la mort de Suzette Gontard³.

A aucun moment elle ne cessera de peupler sa vie et, bien qu'il ne parle plus jamais d'elle, de rayonner en lui. Lorsque de Homburg il lui envoie le second volume d'*Hyperion* qui vient de paraître, il le lui dédicace ainsi : *Wem sonst als dir*⁴, formule qu'il tenait du *Don Carlos* de Schiller, mais qui est bien devenue sienne. Il est certain que la figure de Mélite, la future

1. « Je suis toute seule et je ne peux aller dormir sans te dire bonsoir, cher et tendre cœur. Si tu pouvais sentir en ce moment comme je te sens au plus profond de moi comme les moments les plus sacrés de notre amour occupent mon esprit! Que je serais heureuse si je pouvais le savoir! Dors bien doucement, que mon image plane sur toi! » VI, 295.

2. « Ne romps pas... A la fin il faudra bien que nous... pourtant poursuivons notre route avec confiance et sentons notre bonheur à travers notre souffrance, et souhaitons... puisse encore durer longtemps pour nous, parce qu'alors nos sentiments sont parfaitement nobles, et que plus forts.... Adieu, adieu, la bénédiction... soit avec toi. » VI, 323.

3. A moins qu'on n'admette notre suggestion (voir note Introd., p. 11) selon laquelle Hölderlin aurait passé quelques jours à Francfort au moment de la maladie et de la mort de Suzette Gontard.

4. « A qui, si ce n'est à toi? »

Diotima, avait été tracée avant que Hölderlin ne rencontrât Suzette Gontard ; c'est à celle-ci tout de même que nous devons l'ouvrage achevé, c'est elle qui a donné corps à cette ombre.

La dédicace que Hölderlin avait inscrite à Francfort sur l'exemplaire du premier volume qui appartenait à Suzette Gontard était moins touchante, plus explicite : *Der Einfluss edler Naturen ist dem Künstler so nothwendig, wie das Tageslicht den Pflanzen, und so wie das Tageslicht in den Pflanzen sich wiederfindet, nicht wie es selbst ist, sondern nur im bunten, irdischen Spiel der Farben, so finden edle Naturen nicht sich selbst, aber zerstreute Spuren ihrer Vortrefflichkeit in den mannigfaltigen Gestalten und Spielen der Künstler*¹. L'amour de Suzette Gontard jette sur la vie de Hölderlin et sur son œuvre une lumière, mais comme la lumière du soleil se brise et devient couleur au contact des choses, l'inspiration et l'élan que donne à Hölderlin son amour va pendant longtemps encore rayonner sur lui et sur son activité, mais brisé et coloré au prisme de la poésie et de la philosophie.

1. « L'influence des âmes nobles est aussi nécessaire à l'artiste que la lumière du jour l'est aux plantes, et de même que la lumière se retrouve dans les plantes, non telle quelle, mais dans le jeu varié et terrestre des couleurs, de même les âmes nobles retrouvent, non pas elles-mêmes, mais des traces éparses de leur perfection dans les mille figures et les jeux de l'artiste. » III, 600.

LIVRE III

LE DRAME

INTRODUCTION

HOMBURG

Hölderlin va passer un an et demi à Homburg vor der Höhe, à une quinzaine de kilomètres de Francfort. Il y vit, comme il dit, « pour lui-même » ; les économies qu'il a faites à Francfort, les facilités matérielles que lui procure l'amitié de Sinclair, lui permettent de se consacrer uniquement à des travaux privés, en menant une vie très modeste, mais animée par la présence de quelques amis et par ce qui lui reste de son amour : sa correspondance avec Suzette Gontard, et quelques entrevues furtives au théâtre, au jardin à travers la haie, même une fois chez elle — ils ne peuvent guère que juste se voir, échanger des lettres, et se fuir les larmes aux yeux.

Nous disions qu'en quittant Francfort Hölderlin avait tranché les problèmes sans les résoudre ; et en effet ils surgissent à nouveau sous une autre forme, plus abstraite, dès qu'il s'installe à Homburg. Il a fui devant les choses, il se réfugie dans la méditation. *Es giebt zwar einen Hospital, wohin sich jeder auf meine Art verunglückte Poët mit Ehren flüchten kan — die Philosophie*¹, écrit-il à Neuffer. Ce n'est pas seulement le poète, c'est l'homme qui est naufragé et cherche une retraite honorable dans la réflexion. Une retraite, et aussi quelque chose de plus digne : il fait effort pour dépasser sa douleur, prendre conscience de son destin, le mesurer du regard et l'intégrer par la pensée au destin universel.

1. « Sans doute il y a un hôpital où tout poète à qui, comme à moi, il est arrivé malheur, peut se réfugier sans honte : la philosophie. » III, 347.

Il médite beaucoup, écrit beaucoup : des fragments dramatiques réunis autour du nom d'Empédocle, des essais philosophiques et esthétiques, une correspondance plus abondante qu'à aucun autre moment de son existence. Il parle souvent de la façon dont les problèmes se posent à lui — les problèmes généraux, s'entend : il ne parle que de ceux-là, mais il convient, ici comme ailleurs, de rétablir la perspective personnelle par delà l'allure générale et abstraite qu'il donne à ses propos.

Fondamentalement, on peut dire que la question qui se pose à lui est encore celle qui fait le sujet d'*Hyperion* : le passage de l'adolescence à l'âge mûr. Mais elle se présente sous un aspect nouveau : l'adolescent est un être encore informe, indéterminé, qui permet tous les espoirs ; pour devenir un homme, il lui faut renoncer à tous les espoirs, à toutes les possibilités sauf une : celle qu'il réalise. Ce passage de l'adolescence à la maturité comporte une détermination, donc un abandon, un renoncement, devant quoi Hölderlin, instinctivement, recule. Il a peur de tout ce qui pourrait le fixer, c'est-à-dire le limiter ; il hésite devant le prix dont on paie la maturité.

Ceci est instinctif ; raisonnablement il sait ce qu'a de dangereux cette façon de retenir sa jeunesse, cette peur de la détermination, *die Flucht bestimmter Verhältnisse*¹. Il s'aperçoit que sa jeunesse se prolonge par delà le temps, s'en inquiète ; il se voit en passe de devenir « l'enfant aux cheveux gris » : *und wenn ich einmal ein Knabe mit grauen Haaren bin, so soll der Frühling und der Morgen und das Abendlicht mich Tag für Tag ein wenig noch verjüngen, bis ich das letzte fühle und mich ins Freie setze und von da aus weggehe — zur ewigen Jugend*². Sans nous arrêter à ce qu'a de tragique cette préscience d'une enfance prolongée jusqu'au terme de la vie, on devine que Hölderlin se sent destiné à ne jamais perdre cette enfance du cœur ; il ne pouvait pourtant prévoir qu'il serait replongé dans les limbes de l'indétermination

1. II, 417.

2. « Et un jour, quand je serai l'enfant aux cheveux gris, le printemps et le matin et la lumière du soir me rajeuniront encore un peu chaque jour, jusqu'à ce que je sente la fin ; je m'assiérai alors sous le ciel, et je m'en irai vers la jeunesse éternelle. » III, 429.

avant qu'ait abouti l'effort qu'il entreprend à Homburg pour en sortir complètement.

Car il sent que cette phobie n'est pas normale, ou du moins ordinaire. Périodiquement il éprouve le besoin d'expliquer à sa mère qu'il ne veut pas encore se marier, pas encore accepter une chaire pastorale ; il se justifie de ne pas vouloir encore faire de choix ; il lui est nécessaire, dit-il, d'attendre encore un peu avant de limiter définitivement son horizon, de renoncer sans retour à toutes les possibilités que l'existence offre à un poète. Nous ne pouvons oublier, en le lisant, que la peur malade d'être réclamé par le Consistoire wurtembergeois, d'être obligé d'accepter une chaire pastorale dans un village de Souabe, a joué un rôle important au cours de ses diverses crises de folie. Il ne s'agissait pas tant là d'une phobie que d'un refus de se laisser déterminer, de s'astreindre à une activité limitée, à une existence précise.

Il sait qu'il conviendrait de choisir et de s'engager ; remerciant sa mère de la confiance qu'elle veut bien encore lui faire et des ménagements qu'elle a pour lui, qui n'est pas encore « un homme fait », et qui en souffre, il reconnaît, il proclame la nécessité d'une détermination au sens non seulement d'une résolution à prendre, mais d'un choix à faire dans ce qu'il est et veut être¹. Mais il le fait après s'être plaint de l'intolérance des gens qui n'admettent pas que l'on ait le droit d'exister si l'on n'a pas une fonction précise².

Car le problème n'est pas seulement intérieur : il est aussi social. A Francfort, où il se refusait à se conformer à l'idée que l'on se faisait d'un précepteur, on lui avait assez donné à entendre que, se croyant bon à tout, il n'était qu'un propre à rien, puisqu'il n'avait pas de métier, d'existence bourgeoisement qualifiable. Il s'est aperçu douloureusement que la société n'a pas de respect pour celui qui ne porte pas une étiquette, qui n'est pas « quelque

1. *Diss ist der Trost und die Regel meines Lebens, dass kein Mensch in der Wirklichkeit alles seyn kann, dass er irgend Etwas seyn muss, und bey den Vorzügen seines Standes und seiner eigentümlichen Lebensart auch das nothwendige Mangelhafte tragen, das sie mit sich führt.* III, 456.

2. *Ich... sehe... dass... die Menschen nicht auch einem andern sein Recht widerfahren lassen, der durch die Art seines Geschäfts und seines Treibens in einigem Grade von edem besondern Wirkungskreise entfernt wird.* III, 456.

chose ». Même aux yeux des plus intelligents, il faut tout au moins « faire quelque chose », quelque chose qui porte un nom : c'est le conseil que lui donnait Schiller.

Il ne suffit qu'à Suzette Gontard qu'il soit quelqu'un ; et encore a-t-il vis-à-vis d'elle des scrupules ; il éprouve le besoin de faire ses preuves.

Cette peur de la détermination qui le suivra, le poussera peut-être jusque dans la folie, il la sait en lui-même foncière ; il voudrait lutter contre cette phobie, en compenser les effets fâcheux, et extérieurement, socialement, se créer une existence. C'est à ce désir que correspond un projet dont il a espéré quelques mois durant qu'il lui assurerait son existence matérielle, son indépendance vis-à-vis des autorités ecclésiastiques, et qu'il lui donnerait une « surface » sociale : il songe à fonder une revue littéraire.

De même, c'est au désir de « faire quelque chose » que répond la fièvre avec laquelle il s'efforce d'achever *Empedokles*, où il veut donner la preuve qu'il possède la technique dramatique.

C'est au désir d'être quelqu'un, quoique en dehors des cadres habituels de la société bourgeoise, que répond la méthode avec laquelle il examine un certain nombre de points d'esthétique et de philosophie ; il veut se faire de cette réflexion technique et critique une spécialité, un métier qu'il estime ne devoir le céder en dignité à aucun autre.

Les trois chapitres de ce livre seront consacrés au projet de revue, à *Empedokles*, aux fragments philosophiques, ces trois efforts de Hölderlin pour réagir contre une tendance fâcheuse de son tempérament à se complaire dans l'indétermination et pour justifier son existence à ses propres yeux, aux yeux des siens, de Suzette Gontard, de ses amis, et de la société.

CHAPITRE PREMIER

LE PROJET DE REVUE

Pendant les mois de juin et de juillet 1799, Hölderlin manifeste une activité épistolaire intense; elle occupe à elle seule une quarantaine de pages de l'édition Hellingrath, et pourtant il ne nous reste qu'une petite partie des lettres qu'il écrivit pour l'affaire qui lui inspira une telle activité : son projet de fonder une revue.

Le 4 juin 1799, il expose à son ami Neuffer qu'il songe à faire paraître une revue mensuelle poétique. Il voudrait que Neuffer se fasse son porte-parole auprès de l'éditeur Steinkopf, et lui explique que pratiquement il vivra uniquement de cette entreprise et uniquement pour elle, lui consacrant toutes ses forces et tout son courage, fournissant lui-même la plus grande partie de la copie.

La revue contiendra pour moitié des textes poétiques, par exemple son drame, des poèmes lyriques et élégiaques, qu'il désigne du nom de *wirkliche ausübende Poësie*, expression curieuse qui semble marquer qu'il considère la poésie comme l'exercice, la mise en-pratique d'une théorie. L'autre moitié, poursuit-il, contiendra des essais portant sur l'histoire et le jugement en matière d'art. Il précise ce qu'il entend par là en indiquant les sujets d'un certain nombre d'articles : essais biographiques sur Homère, Sappho, Eschyle, Sophocle, Horace, Rousseau auteur de l'*Héloïse*, Shakespeare, etc. ; là, il essaiera de déterminer le caractère artistique de chacun et de décrire les circonstances qui ont contribué à le former. — Description des beautés de leurs œuvres : le caractère d'Achille dans l'*Iliade*, le *Prométhée* d'Eschyle, l'*Antigone* et l'*Œdipe* de Sophocle, quelques odes d'Horace,

l'Héloïse de Rousseau, *Antoine* et *Cléopâtre* de Shakespeare, *Macbeth*, les *Caractères* de Brutus et Cassius dans *Julius Cæsar*. — Essais raisonnés, mais sur un ton de vulgarisation, concernant quelques points d'esthétique, la déclamation, le langage, et touchant l'essence de la poésie, ses diverses formes, le Beau en général. — Enfin des comptes rendus d'ouvrages récents.

Ce programme nous promène à travers les préoccupations de Hölderlin; il est frappant de noter que dans ce tour d'horizon pas un auteur allemand ne figure, que Shakespeare y est abondamment cité, ce qui coïncide avec l'élaboration d'*Empedokles* et les réflexions sur l'essence du tragique. Enfin il est curieux de voir Hölderlin prêt à alimenter une revue mensuelle presque uniquement de ses réflexions sur l'art, et même en éprouver le besoin. Sans doute il annonce qu'il espère obtenir la collaboration de Heinse ainsi que de divers auteurs de second plan; mais nous savons que ce sont là propos en l'air et auxquels lui-même n'attache pas d'importance. Il ne songe pas à la nécessité d'une collaboration. Ce qui compte à ses yeux, c'est d'avoir une revue à lui, qui lui assure son existence matérielle, une position sociale, et le moyen de communiquer au public les idées qui se pressent à ce moment-là dans son esprit.

Il est hors de doute que cette dernière considération le stimulait singulièrement. Son projet n'a pas qu'un aspect pratique; depuis longtemps Hölderlin a éprouvé le besoin d'agir sur ses contemporains, et il a souvent rêvé d'être l'éducateur de son peuple; il plaide pour son projet en soulignant sa valeur éducative pour les Allemands. Il a l'impression d'avoir un message à communiquer au public.

Quel est ce message? Il le résume en une phrase, dans la lettre par laquelle il demande à Schelling son appui et sa collaboration: il lui retrace le cours de ses réflexions, et se montre amené à prendre le point de vue de ce qu'on nomme humanité, et il conclut: *diese Materialien zusammen veranlassten mich zu dem Entwurf eines humanistischen Journals, das in seinem gewöhnlichen Charakter ausübend poetisch, dann auch historisch und philosophisch belehrend wäre über Poësie, endlich im Allgemeinen historisch und*

*philosophisch belehrend aus dem Gesichtspuncte der Humanität*¹.

La revue doit avoir un triple caractère : instructif, esthétique, humaniste. Les deux premiers traits ne nous surprennent pas : nous savons Hölderlin préoccupé d'esthétique et d'éducation. Le trait nouveau, frappant et caractéristique, est son humanisme.

Les tendances humanistes de Hölderlin se marquent un peu partout dans son œuvre. Mais jamais autant qu'à Homburg elles n'ont été conscientes, explicites, tout près de prendre corps et de trouver une formulation qui eût fait de Hölderlin l'un des grands humanistes de l'Allemagne.

Ce qui l'a empêché d'aboutir et de nous laisser un texte où il eût exposé ses idées humanistes, c'est précisément que c'étaient des idées à peine pensées, si intimement mêlées à son être qu'il arrivait mal à comprendre qu'on pût et qu'on dût les dire, qu'il avait peine à se distinguer d'elles et à en faire un objet de réflexion.

Il faut qu'il se trouve dans cet état d'activité, presque d'ivresse intellectuelle, pour qu'il sorte de soi-même au point de chercher à donner une expression théorique à ses tendances humanistes. Il n'ira pourtant pas jusqu'à faire un exposé de son humanisme ; car on ne peut guère exposer que des pensées, et il ne s'agit pas là de pensées, mais de façons de voir inhérentes à sa façon d'être ; ce sont des articles de foi, d'une foi véritable, c'est-à-dire qui ignore à demi qu'elle est une foi. Lorsqu'il en parle à Schelling, il emploie fort à propos, non le terme d'*idées*, mais celui de *convictions* : *meine Überzeugungen*².

Ces convictions humanistes, nous en relevons les traces éparpillées dans des lettres à son frère, à Neuffer, à Schelling, et même à sa mère. Elles se présentent comme des confessions parce qu'elles touchent au plus intime de lui-même : *Wie manches möchte ich Dir*

1. « Ces matériaux rassemblés m'ont suggéré le projet d'un journal humaniste qui ordinairement contiendrait de la poésie appliquée, qui donnerait aussi des indications instructives sur la philosophie et l'histoire de la poésie, qui enfin aurait une valeur éducative d'ordre général touchant l'histoire et la philosophie, du point de vue de l'humanité. » III, 418. — Mise à part l'application poétique, la formule est la même que celle que donne M. Bréhier de la science hégélienne : « Une histoire de l'esprit humain sous-tendue par une dialectique. » Hölderlin, poète, eût voulu réaliser sur une petite échelle, mais encore trop ambitieuse et disproportionnée à ses forces, cette théorie en partie double, historique et dialectique, de l'esprit humain.

2. III, 417.

oft mit Blut hinschreiben, dit-il à son frère, dans une lettre qui est le document capital qui permet de reconstituer l'humanisme de Hölderlin. Dans la lettre dite du Jour de l'An — une douzaine de pages de l'édition Hellingrath, écrites du 24 décembre 1798 au 1^{er} janvier 1799 — Hölderlin passe en revue les convictions qui lui tiennent à cœur; les idées y paraissent en désordre parce que, jaillies du cœur, elles ne se prêtent guère à une construction rationnelle. Dans cette profession de foi Hölderlin offre à son frère non des pensées, mais des tableaux de sa vie intérieure, une carte géographique des régions secrètes d'une personnalité dont elles se laissent malaisément détacher pour faire l'objet d'un exposé méthodique.

Cette lettre est un acte de foi qui engage son auteur, et non l'exposé d'idées désintéressées, désincarnées; les derniers mots le prouvent. Ce n'est pas l'intellectuel qui a parlé jusqu'à présent, c'est le caractère, l'homme qui coupe court à ses réflexions et songe à l'acte qui peut devenir un jour la seule façon d'exprimer sa foi; nous ferons effort, dit-il, pour cultiver l'humanité en nous et autour de nous, dans le monde des fictions poétiques et dans le monde des choses réelles; *und wenn das Reich der Finsterniss mit Gewalt einbrechen will, so werfen wir die Feder unter den Tisch und gehen in Gottes Nahmen dahin, wo die Noth am grössten ist, und wir am nöthigsten sind. Lebe wohl!*

Justement dans cette lettre, dont la note finale, dans sa sagesse héroïque et résolue, donne à ce qui précède le ton vrai et la puissance d'émotion, Hölderlin cite le mot de Tércence qui a de tout temps servi de devise à l'humanisme : *homo sum, nihil humani a me alienum puto*³. Cette phrase, il veut la retenir avec un entier amour et un sérieux total.

Et cela est vrai. L'humanisme de Hölderlin, à chaque instant agissant, n'est pas théorique — pas assez théorique même pour qu'on l'ait suffisamment remarqué.

1. « Bien des choses que je te dis, je voudrais te les écrire avec mon sang. » III, 364.

2. « Et si le règne des ténèbres veut s'instaurer de vive force, nous jetterons la plume sous la table et nous irons, en invoquant Dieu, là où la menace sera la plus grande et où notre présence sera le plus nécessaire. Adieu! » III, 371 et suiv.

3. III, 371.

Dans les lettres qu'il écrit de Homburg, on le voit s'intéresser aux hommes, aux types d'humanité qui l'entourent ; plus qu'aux autres moments de son existence, il parle d'eux, il les décrit à ses correspondants, essaie de les caractériser, de les rendre attachants, vivants. Il parle à sa mère, dans la première lettre après son arrivée à Homburg, de la famille de Sinclair, de la famille du landgrave¹. Il raconte à son frère qu'il fréquente des jeunes gens pleins d'esprit et animés d'un pur élan : Muhrbeck, un Poméranien, Horn, secrétaire à la légation de Prusse, le Suédois von Pommereschen, le conseiller Schenk, un beau vieillard, tête claire, mais d'un enthousiasme juvénile². Hölderlin s'était reconstitué à Homburg un cercle d'amis tout différents de ses amis d'enfance, gens d'action, mais cultivés, et animés d'une admiration enthousiaste pour leur poète.

Lui qui d'habitude ne s'intéressait pas à la diversité des caractères — la façon dont il a conçu *Hyperion* le prouve — il semble avoir réfléchi sur le caractère de Brutus dans le drame shakespearien et la façon dont son naturel a été modelé par les circonstances. Ce qui le touche chez Homère, c'est la personne d'Achille ; chez Sophocle, les personnages d'Antigone et d'Œdipe ; chez Eschyle, la figure de Prométhée. Peut-être le désir de faire vivre des êtres humains sur la scène a-t-il contribué à l'inciter à se faire auteur dramatique.

D'où lui vient cet intérêt humain, auquel il ne nous avait pas accoutumés ?

Déjà Diotima disait à Hypérion : *Deine Liebe gilt der Menschheit, nicht mir*, et Hölderlin s'est efforcé d'imiter son héros, de suivre la sagesse que la Diotima platonicienne enseigne à Socrate, et de transmuier l'amour d'une personne en un amour de l'humanité.

Cela ne va pas sans mal. Hypérion, comme Rousseau, aime l'humanité d'un amour lointain, s'adressant à l'humanité tout entière, abstraite et absente, tandis que pour les hommes, pour

1. III, 340 et suiv.

2. Voir à ce sujet Wilhelm Böhm, et la correspondance de Hölderlin : III, 352 et suiv.

ses contemporains et ses concitoyens il n'a que du mépris; les Allemands lui inspirent de la haine et du désespoir; leur existence est un affront à l'idée qu'il se fait de l'homme.

Hölderlin reprend ce thème dans la lettre du Jour de l'An¹. Ce n'est plus une diatribe que l'on pourrait attribuer à la passion; c'est une condamnation sereine et sans appel de certaine manière d'être qui est la règle en Allemagne. Les Allemands, dit-il — et c'est chez eux à la fois une vertu et une déficience — sont casaniers et bornés, *glebae addicti*, attachés à la glèbe et fiers de l'être, enracinés dans leur motte de terre, leur particularisme. Manquant d'élasticité, d'élan, d'occasions pour exercer diversement leur force et leur pouvoir d'adaptation, ils n'ont pour la nouveauté que soit une crainte farouche qui la leur fait repousser avec horreur, soit une foi aveugle qui les y soumet sans discernement. Quelques années plus tard, Mme de Staël allait signaler aussi ce caractère casanier du peuple allemand et en faire une critique qu'il n'est pas sans profit de comparer à celle que fait Hölderlin².

Et encore, ce n'est pas tant contre la façon d'être de ses compatriotes que Hölderlin s'insurge, que contre leur intolérance; ils se refusent à ouvrir les fenêtres sur le monde, à admettre que quelque chose d'autre, quelqu'un d'autre, ait droit à subsister en dehors de leur sphère étroite qu'ils ferment soigneusement aux influences extérieures.

1. Ich glaube nemlich, dass sich die gewöhnlichsten Tugenden und Mängel der Deutschen auf eine ziemlich bornirte Häuslichkeit reduzieren. Sie sind überall *glebae addicti* und die meisten sind auf irgend eine Art, wörtlich oder metaphorisch, an ihre Erdscholle gefesselt, und wenn es so fort gieng, müssten sie sich am Ende an ihren lieben (moralischen oder physischen) Erwerbnissen und Ererbissen wie jener gutherzige niederländische Maler, zu Tode schleppen. Jeder ist nur in dem zu Hause, worinn er geboren ist, und kann und mag mit seinem Interesse und seinen Begriffen nur selten darüber hinaus. Daher jener Mangel an Elastizität, an Trieb, an mannigfaltiger Entwicklung der Kräfte, daher die finstere, wegwerfende Scheue oder auch die furchtsame, unterwürfig blinde Andacht, womit sie alles aufnehmen, was ausser ihrer ängstlich engen Sphäre liegt... das affectirte Geschrei von herzlosem Kosmopolitismus und überspannender Metaphysik kann wohl nicht wahrer widerlegt werden, als durch ein edles Paar, wie Thales und Solon, die miteinander Griechenland und Aegypten und Asien durchwanderten, um Bekanntschaft zu machen mit den Staatsverfassungen und Philosophen der Welt, die also in mehr als Einer Rücksicht verallgemeinert waren, aber dabei recht gute Freunde, und menschlicher und sogar naiver, als alle die miteinander, die uns bereden möchten, man dürfe die Augen nicht aufthun, und der Welt, die es immer werth ist, das Herz nicht öffnen, um seine Natürlichkeit beisammen zu behalten. III, 365 et suiv.

2. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, I^{re} partie, chap. II.

Hölderlin au contraire est convaincu que l'individu n'existe, et même n'est original, que dans la mesure où il possède la notion, le sens du général, et où il ouvre les yeux sur le monde¹. Les particularistes honnissent le cosmopolitisme, qu'ils affectent de considérer comme issu d'un intellectualisme plat et exsangue² : ils oublient que Thalès et Solon parcoururent ensemble la Grèce, l'Égypte et l'Asie, étudiant les mœurs, les lois, les sagesse de tous les peuples — et qu'ils étaient plus humains, plus spontanés aussi que ceux qui veulent nous convaincre que pour garder son originalité naturelle il faut fermer les yeux et interdire au monde l'accès de son cœur. L'intention de Hölderlin apparaît évidente lorsque, pour faire l'éducation de ses lecteurs, il ne leur propose pas un seul sujet d'étude tiré de la littérature nationale, mais seulement des sujets antiques, ou français, ou anglais.

Ayant affirmé par la parole et par le fait le caractère cosmopolite de son humanisme, il y fait maintenant sa place à la philosophie ; c'est de la philosophie nouvelle qu'il parle, issue de Kant, qui, poussant jusqu'à l'extrême de l'abstraction et de la critique, paraît susceptible de réveiller ceux qui se confinent dans des coutumes anciennes, se complaisent dans des opinions reçues, mortes.

La politique aussi, le regard journalier sur ce qui se passe dans le monde, peut rendre sensible à ces particularistes l'existence d'une société humaine dont les destins sont solidaires et leur donner le sens de leur propre place dans le vaste cycle de l'humanité.

Enfin la poésie, l'art en général, si du moins on ne le considère pas comme un jeu de l'esprit, doit satisfaire le besoin qu'a l'homme de cultiver, de se cultiver, de créer l'harmonie en lui et dans ses œuvres. Et de plus il donne à l'homme le sens de son humanité, de sa solidarité avec les autres êtres humains. Si l'homme est sérieux, et la poésie authentique, elle lui fait partager les douleurs, les joies, les efforts, les espoirs, les croyances, les erreurs, les vertus, les idées de l'humanité entière, dont elle fait ainsi un tout

1. *So kann ohne Allgemeinsinn und offenen Blick in die Welt auch das individuelle, jedem eigne Leben nicht bestehen.* III, 366.

2. *Das affectirte Geschrei von herzlosem Kosmopolitismus.* III, 366.

immense, divers, mais organisé, vivant : le ἐν διαφέρῳ ἐκυσθῆ du sage antique.

En un mot, l'humanisme de Hölderlin est esthétique, en ce sens que son but est la poursuite du vrai et du beau où qu'il soit, car il n'y a qu'une vérité, une seule beauté qui ne se distingue pas de la vérité — une seule humanité, que les Allemands ignorent, eux qui étouffent sous le couvercle de plomb d'une « pambéotie redoutable ». Mais où est la Grèce de jadis? *O Griechenland, mit deiner Genialität und deiner Frömmigkeit, wo bist Du hingekommen? Auch ich mit allem guten Willen, tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach*¹; ce dont Renan semblerait presque s'être inspiré lorsqu'il dit : *O noblesse, ô beauté simple et vraie.... Pour te trouver, il m'a fallu des recherches infinies. L'initiation que tu conférais à l'Athénien naissant par un sourire, je l'ai conquise à force de réflexions, au prix de longs efforts*². Ce « sourire » qui confère l'initiation, c'est la joie que donne la beauté, joie qui du même coup révèle la vérité — mais joie que n'ont guère connue que les Grecs de la bonne époque, et qui depuis est perdue.

Comme l'humanisme grec, et bien plus profondément que l'humanisme de Herder, celui de Hölderlin est de nature esthétique : esthétique parce que Hölderlin, se sachant poète, croit que sa mission est de réaliser dans le domaine de l'esthétique appliquée ce que d'autres pourront réaliser ailleurs. Esthétique aussi parce que Hölderlin, spontanément artiste, a une conception esthétique

1. « O Grèce, avec ton génie spontané et ta pieuse vertu, où t'en es-tu allée? Avec la meilleure volonté du monde, mes actes et mes pensées ne font que chercher à tâtons ces hommes uniques. » III, 371.

2. C'est à l'humanisme et à l'hellénisme de Renan qu'il convient de comparer l'humanisme et l'hellénisme de Hölderlin. Ce n'est pas aller chercher trop loin des affinités; dans les *Souvenirs* Renan parle fréquemment des théologiens de Tübingue, qu'il connaît bien, de la philosophie de Kant, qui n'empêchait pas Kant de se dire chrétien, de l'humanisme de Herder, qui lui fait pousser ce soupir : *Ah! si j'étais né protestant en Allemagne!... Là était ma place. Herder a bien été évêque, et certes il n'était que chrétien; mais dans le catholicisme, il faut être orthodoxe. C'est une barre de fer; il n'entend pas raison* (384). Il dit ailleurs qu'il rêvait d'un christianisme qui serait la grande école de l'humanité, et il ajoute : *Mes lectures allemandes m'entretenaient dans ces pensées. Herder était l'écrivain allemand que je connaissais le mieux. Ses vastes vues m'enchantèrent, et je me disais avec un vif regret : Ah! que ne puis-je, comme Herder, penser tout cela et rester ministre, prédicateur chrétien! Il eût déchanté, s'il eût été à la place de Hölderlin; d'ailleurs lui-même parle des protestants de Tübingue, esprits sans tact littéraire et sans mesure.* (344, éd. Calmann-Lévy, in-12.)

de l'existence et de la vérité, et qu'il voit le monde sous les espèces de l'harmonie et de la disharmonie.

Il poursuit l'image d'un homme harmonieux, qui n'aurait pas à se défendre de ce qui lui est étranger, mais saurait l'intégrer à sa propre substance, compenser ce qui menace son équilibre, construire sa vie sans qu'elle cesse d'être vivante. Pour lui-même, après l'expérience qu'il vient de faire, Hölderlin ne voit de salut que dans cette vertu d'intégration, qui permet à la calme raison d'ôter son venin à ce qui blesserait à mort l'homme sensible¹. C'est à l'intelligence sereine, cette vertu de l'âme, de s'adapter aux malheurs que le monde déchaîne sur nous, et qui briseraient la sensibilité abandonnée à elle-même. L'homme aura un rapport harmonieux avec le monde lorsqu'il aura réussi à réaliser en lui-même l'harmonie du caractère.

Il a saigné pour en arriver là, avoue-t-il à son frère. Il ne dira pas à Schelling combien son expérience est intime et cruelle, et il retracera à l'ami d'autrefois les voies tout intellectuelles par lesquelles il est, dit-il, parvenu à cet humanisme². C'est, selon lui, en réfléchissant à l'essence de l'art, au besoin instinctif qu'a l'homme de créer l'harmonie, au *Bildungstrieb*, c'est en suivant l'histoire de cet instinct à travers les âges de l'humanité, qu'il en est venu à son point de vue humaniste. C'est cela aussi qui lui aurait inspiré le désir d'agir sur son peuple dans le sens de l'humanité, d'un rapprochement entre les individualités — rapprochement où elles ne pourraient que gagner, puisqu'elles se trouveraient en rapport, en équilibre avec les individualités complémentaires, ce qui ne saurait que les enrichir et les aider à se former leur équilibre propre.

De plus Hölderlin croit qu'en suivant cette orientation il va

1. *Glaub' es meiner Liebe; die Welt zerstört uns bis auf den Grund, wenn wir jede Belaidigung geradezu ins Herz gehen lassen, und die Besten müssen schlechterdings auf irgend eine Art zu Grunde gehen, wenn sie nicht noch zu rechter Zeit dahin kommen, dass sie alles, was die Menschen ihnen aus Nothdurft und Geistes und Herzensschwäche anthun, in den ruhigen Verstand aufnehmen, statt ins gute Gemüth... und ich glaube, zu meinem eigenen Troste, dass dieser ruhige Verstand, mehr als irgend eine Tugend der Seele, durch die Einsicht seines Werths und gutwillige beharrliche Übung kann erworben werden.* III, 363 et suiv.

2. C'est à cette lettre que Schelling répond en conseillant à Hölderlin d'éviter le mot *Humanität* qui depuis Herder est, dit-il, tombé en discrédit.

dans le sens de l'histoire, qui s'achemine toujours vers un degré accru d'organisation, que ce soit dans la physiologie, où elle ordonne les rapports de l'âme et des organes des sens — que ce soit dans l'individu, en mettant son génie personnel en contact avec le monde dont il tire l'expérience indispensable — que ce soit, pourrions-nous dire pour achever sa pensée, dans l'évolution des peuples que, par les contacts qu'ils ont entre eux dans le temps et l'espace, elle mène de la barbarie à la civilisation.

Mais dans la lettre à Schelling Hölderlin s'arrête devant ce troisième terme, qui est pourtant dans la conséquence de ses réflexions. Ce n'est pas manque de logique ou négligence; mais sur ce point sa pensée n'est pas mûre. Il est embarrassé pour intégrer l'histoire des peuples à ce système du progrès vers l'harmonie. Il l'explique dans la lettre du Jour de l'An, où le début de sa profession de foi lui est inspiré par la lecture de Diogène Laërte et par des méditations sur le destin des peuples.

Le fait historique qui heurte profondément la sensibilité de Hölderlin, qui même fait le tragique fondamental de son existence intellectuelle, c'est la décadence du peuple grec, dont la réussite depuis n'a plus été renouvelée.

Pour lui qui considère les civilisations comme la réalisation historique des idées, n'est-il pas tragique de voir vieillir et périr les idées, alors que nous sommes habitués à les considérer comme la seule partie de nous-mêmes qui échappe au temps, à la loi de croissance et de mort ?

C'est alors que Hölderlin jette les bases d'une conception de l'histoire sur laquelle nous aurons à revenir, conception proche parente de celle de Herder et de celle de Hegel : l'homme, en ce qu'il a de plus libre, en ce qui le rattache à l'absolu, en ses idées, est encore soumis aux lois de l'histoire, à l'influence du climat, du temps qui s'écoule, au concret. Dans ce relativisme généralisé, sans aboutir à un matérialisme historique, l'esprit du moins n'est plus le monarque de ce monde; sa royauté lui est disputée, arra-

1. *Ich habe erfahren... dass mir... das Vorübergehende und Abwechselnde der menschlichen Gedanken und Systeme fast tragischer aufgefallen ist als die Schicksale, die man gewöhnlich allein die wirklichen nennt.* Et plus loin : *Alles greift ineinander und leidet, so wie es thätig ist, so auch der reinste Gedanke des Menschen.* III, 362.

chée par toutes les forces de l'Univers, par le temps en premier lieu, il n'est lui-même que l'une de ces forces, comme les autres une force agissante et souffrante, et l'histoire de la pensée est une tragédie.

Telle est la leçon qu'il tire de la lecture de Diogène Laërte, mais aussi de la considération des événements politiques contemporains; il suit ce qui se passe en France : il apprend, non sans émotion, que les Français auraient été battus en Italie; il annonce à sa mère le coup d'État du 18 Brumaire; et précisément à l'époque du coup d'État il écrit à son ami Ebel qui revient de Paris les réflexions que lui inspire le destin grandiose et dramatique du peuple voisin, dont les institutions qui lui paraissent si nobles parce qu'elles prétendent se conformer à des idées semblent devoir rester inefficaces et succomber sous les coups du destin, ce qui le rend silencieux et humble; si l'action d'hommes indépendants et au cœur pur doit s'effacer devant celle du mauvais sort, il faut redouter une issue tragique et mortelle. L'espoir que pour la réalisation de l'idéal il avait mis en l'histoire, et en l'une de ses plus belles manifestations : la Révolution française, s'effondrez.

Cette expérience tragique de l'histoire, qui le conduit à une conception tragique de l'histoire, est à l'origine de l'idée dramatique d'*Empedokles*, dont le sujet sera précisément l'individu supérieur en lutte avec la décadence de son époque, la dégénérescence de sa civilisation, et qui ne peut y échapper qu'en succombant; du moins il tentera de succomber consciemment et de faire de sa mort un sacrifice, c'est-à-dire la seule forme de triomphe qui lui reste, et qui peut-être a le mérite de réserver l'avenir.

Nous nous sommes accoutumés à voir dans les idées de Hölderlin l'expression soit de son tempérament, soit de sa façon d'être momentanée — en tout cas, la forme pensable que prend une expérience intérieure. Ici nous pressentons, à travers ces considérations, l'atmosphère tragique qui maintenant baigne la vie de Hölderlin. Il a été très heureux, il a vécu quelque chose de divin,

1. III, 446.

2. Il est à noter que si Hölderlin se détourne de la Révolution française, ce n'est pas, comme Schiller, parce qu'elle est brutale, mais bien parce que finalement elle échoue.

et il se persuade que c'en est le caractère divin qui a entraîné, par une sorte de loi, l'issue tragique : *Wann wird man unter uns erkennen... dass das Göttliche, wenn es hervorgeht, niemals ohne eine gewisse Trauer und Demuth sein kann*¹? déclare-t-il à son frère, sans lui expliquer les raisons personnelles qu'il a de croire que nécessairement celui qui a vécu le divin en reste accablé et engarde l'âme en deuil. Ce n'est pas chez Hölderlin du pessimisme; d'une manière ou de l'autre il reste fidèle à sa formule : *Alles ist gut*; même cette liaison qu'il établit entre son bonheur et son malheur est un effort pour donner une signification et une valeur à sa souffrance. Mais cet optimisme final est empreint maintenant d'un sentiment tragique de l'actuel. Le présent est une grande, une rude épreuve; nous ne nous sauvons qu'en prenant conscience de sa grandeur et de sa signification, et en l'acceptant.

* * *

Une épreuve encore attendait Hölderlin : son projet de revue avorta. L'éditeur n'accepta pas le projet primitif, selon lequel Hölderlin eût fourni lui-même la plus grosse part de la copie; il exprima le vœu de voir figurer au sommaire des noms célèbres. Hölderlin écrivit à Schiller deux lettres d'un style contraint, à la fois fières et gauches; dans la première, il lui demandait sa collaboration. Schiller, qui n'avait confiance dans le sens des affaires ni de Steinkopf, l'éditeur, ni de Hölderlin, répondit à celui-ci qu'ayant lui-même dirigé cinq revues et fait de cruelles expériences, il ne pouvait que conseiller à Hölderlin de renoncer à son projet. Trois mois plus tard, s'autorisant d'une phrase de Schiller où celui-ci le prie de lui donner quelques détails sur sa situation, ce qui peut-être le mettrait en mesure de faire quelque chose pour lui, Hölderlin s'adresse de nouveau à Schiller. C'est en septembre 1799; il a renoncé à sa revue. Dans sa lettre il ne fait pas la moindre allusion à son malheureux projet, qui est enterré; il ne parle que de son drame, de la technique dramatique

1. « Quand reconnaitra-t-on parmi nous... que le divin, quand il paraît, ne peut aller sans une certaine tristesse et quelque humilité? » III, 351.

dans les *Brigands* et dans *Fiesko*, et demande à Schiller de lui trouver une situation quelconque près de lui, comme précepteur songe-t-il sans doute. C'est une solution dont Suzette Gontard redoute l'issue pour Hölderlin : *Doch rahte ich Dir und warne Dich für eines : Kehre nicht dahin zurück* (elle veut dire Iéna), *woher Du mit zerrissnen Gefühlen in meine Arme Dich gerettet. — Ich muss Dir nur gestehen, es hat mich ein wenig erschreckt, dass Du schreibst, Du wollest in einem gewissen Falle dem Raht und Ausspruch von Schiller folgen. Wird er nicht suchen, Dich in seine Nähe zu bringen? — Wird dieser schmeichelhafte Ruf Dich nicht verführen? — Wenn es einst so wäre, o! dann gedenke der Liebe! und ihrer unzähligen Qualen!*

Les craintes de Suzette Gontard de ce côté sont vaines. Schiller laisse la lettre de Hölderlin sans réponse.

Le refus de Schiller, celui de Schelling, affectent Hölderlin. Dans la dernière lettre que nous ayons de Hölderlin à Suzette Gontard — un brouillon dont on suppose qu'il ne put se résoudre, tant il était amer, à le recopier et à l'envoyer à Suzette Gontard, car elle n'y fait pas la moindre allusion — Hölderlin lui apprend que son projet échoue; non seulement ceux dont il était l'admirateur plutôt que l'ami — Schiller, de toute évidence — mais des amis même ont déçu son attente; des amis devenus célèbres, dont pourtant il a bien le droit, en somme, de se considérer comme l'égal, semblent pris d'un ressentiment professionnel, d'une jalousie de boutique, et envieux de quiconque pourrait porter ombrage à leur gloire naissante. Ce portrait ressemble bien à celui qu'il aurait pu tracer de Schelling dans un moment d'humeur.

Il va se remettre à son drame, dit-il, pour essayer de le finir avant d'être obligé de s'avouer vaincu et de devoir gagner sa vie d'une façon quelconque. A partir de l'automne 1799, le décou-

1. « Et pourtant j'ai un conseil et un avertissement à te donner : ne retourne pas en cet endroit d'où tu es venu, le cœur tout déchiré, chercher un refuge dans mes bras. — Il faut que je te l'avoue, cela m'a un peu effrayée, lorsque tu écris que dans un certain cas tu suivras le conseil de Schiller et que tu feras ce qu'il te dira. Ne cherches-tu pas à te rapprocher de lui? — Cet appel flatteur ne va-t-il pas te séduire? — S'il devait un jour en être ainsi, ah! songe à l'amour et à ses innombrables souffrances! » VI, 311.

agement s'installe dans sa correspondance. Irrésolu, malade, las de Homburg où il lui semble qu'on ne peut que le tolérer sans qu'il ait rien à apporter en échange de cette tolérance, soigné par un ami médecin qui le considère comme un hypocondriaque, ses lettres sont de plus en plus sombres, sa phrase devient courte, abrupte, ce qui autrefois déjà avait annoncé un prochain effondrement. Après avoir quelque temps agité ce projet en secret, il profite d'une absence de Sinclair pour fuir Homburg, au mois de mai 1800; il arrive chez sa mère, à Nürtingen, dans un état lamentable : physiquement, il avait l'air d'une ombre, dit Schwab, son premier biographe, tant les épreuves l'avaient marqué. Moralement, son état était plus dangereux encore : d'une irritabilité excessive, il suffisait d'un rien, d'un mot prononcé fort innocemment et qui ne se rapportait pas à lui, pour qu'il quittât la société dans laquelle il se trouvait et n'y remît plus jamais les pieds¹.

1. VI, 329.

CHAPITRE II

LES VERSIONS SUCCESSIVES DE L'EMPEDOKLES

L'œuvre centrale, fruit du séjour de Hölderlin à Homburg, est *Empedokles*, ou plutôt les projets et les fragments de drame que l'on a réunis sous ce nom.

Le premier de ces textes est l'esquisse en quelques pages d'un drame intitulé *Empedokles — Ein Trauerspiel in fünf Acten*, que l'on nomme en général *Frankfurter Plan* parce qu'il fut déjà conçu et rédigé à Francfort au début de l'été 1797, peu de temps après la publication du premier volume d'*Hyperion*.

Il abandonne ce projet jusqu'au moment où, s'installant à Homburg, il essaie de le réaliser. En novembre 1798 il écrit à Neuffer : *Es ist etwas über einen Monath, dass ich hier bin, und ich habe indessen ruhig, bei meinem Trauerspiel, im Umgang mit Sinklair, und im Genuss der schönen Herbsttage gelebt*¹.

Cette fois il intitule son drame : *Der Tod des Empedokles*. Il s'y reprend à deux fois. La première version, le plus long des fragments d'*Empedokles*, une centaine de pages de l'édition Hellingrath, représente les deux premiers actes du drame. La seconde version, nous ne pouvons savoir jusqu'où il l'avait rédigée; nous n'en possédons que les trois premières scènes, et il est peu probable qu'il l'ait poussée beaucoup plus loin. C'est à ce moment que son projet de revue détourne son attention du drame pour quelques mois, de juin à septembre 1799.

1. « Voici un peu plus d'un mois que je suis ici, et pendant ce temps-là j'ai vécu tranquillement, occupé à mon drame, dans la compagnie de Sinclair et à jouir des beaux jours d'automne. » III, 346.

Après l'échec du projet de revue il se remet au drame et le refond entièrement; le titre en est maintenant *Empedokles auf dem Aetna*; mais cette fois encore, s'il esquisse le plan des cinq actes, il n'en a écrit que les trois premières scènes quand ses forces le trahissent et qu'il s'enfuit de Homburg, au printemps 1800.

Ce qui frappe d'abord, c'est le caractère fragmentaire de cette œuvre; c'est à peine si l'on peut parler d'une œuvre là où il n'y a que des tentatives, qui toutes ont échoué.

Comment expliquer cette impossibilité d'achever? Il est certain que d'une manière générale Hölderlin était vivement tenté d'abandonner une œuvre à partir du moment où il lui semblait avoir dit l'essentiel.

Pourtant nous l'avons vu terminer son *Hyperion* qui était une œuvre d'aussi longue haleine que l'*Empedokles*.

Il est vrai que dans le cas d'*Empedokles* Hölderlin abordait la technique dramatique, qui lui convenait moins encore que le roman.

Si bien que souvent on a considéré les fragments d'*Empedokles* moins en eux-mêmes, pour le plaisir qu'ils peuvent donner, que relativement aux autres œuvres de Hölderlin qui paraissent plus considérables : ils forment un pont entre l'*Hyperion* et les derniers Hymnes.

Il est certain que l'*Empedokles*, issu de l'*Hyperion*, mène tout droit aux Hymnes, et qu'on y saisit la charnière de l'un à l'autre. Et pourtant, considéré en soi, *Empedokles* n'est pas un ouvrage négligeable, ni même secondaire. On y saisit sur le vif, et d'autant mieux sans doute que Hölderlin n'a pas su polir son ouvrage, en faire disparaître les aspérités, les signes d'une lutte de l'homme avec la matière, on y perçoit dans toute leur intensité de vie ce qu'il y a de plus secret et de plus attachant chez Hölderlin, ses convictions cachées, ses façons d'être intimes; mieux qu'ailleurs on y atteint sa pensée à l'état naissant. Et de plus il y a dans cet ouvrage imparfait de grandes beautés poétiques qui comptent parmi les réussites de Hölderlin.

Le manuscrit d'*Empedokles* porte les traces de toute la vie

de Hölderlin à Homburg; il est lui-même une « tranche de vie », et on ne peut le considérer comme un objet achevé, placé en dehors du temps; il y faut suivre l'immense et rapide évolution de Hölderlin qui en deux ans passe d'*Hyperion* aux hymnes. Il s'opère en lui un double changement de perspective, qui n'est que superficiellement contradictoire. En un sens l'homme intérieur prend le pas sur l'autre; le poète se replie sur lui-même, se nourrit de lui-même; sa contemplation se détourne du monde extérieur, contemporain, et se satisfait du paysage intérieur. Mais par ailleurs l'individu, avec ses passions et ses peines privées, ses soucis personnels, cède le terrain à un homme beaucoup plus préoccupé de l'universel, des lois et de l'histoire du monde, détaché de la sphère contemporaine et de lui-même, et plongeant un regard vertigineux dans un passé et un futur abstraits et reculés.

FRANKFURTER PLAN.

Le *Frankfurter Plan* se rattache directement à l'*Hyperion*, il est issu de lui. A la fin du roman, deux solutions se présentent au désespoir d'Hypérion : le suicide, comme Empédocle qui s'est jeté dans l'Etna — ou bien vivre, mais se mêler plus intimement à la vie de la nature. Ces deux solutions sont d'ailleurs voisines : mourir volontairement, ce n'est que rendre au cycle de la vie la matière dont elle nous a formés. Hypérion choisit la seconde solution, parce qu'un acte aussi grave que le suicide n'est permis que lorsqu'il est la consécration de la grandeur de l'homme, non de sa faiblesse; et Hypérion, pas plus que Hölderlin, ne s'y sent autorisé.

Le roman contient en germe le drame, dans lequel il se prolonge. Les éléments werthériens sont éliminés. Empédocle est un Hypérion, non plus adolescent moderne, déchiré, incertain, mais homme fait, héros mythique de l'antiquité, sage et sûr de lui, pour qui la mort volontaire est un acte de foi prouvant la force de sa sagesse.

Comme *Hyperion* était un roman à un seul personnage,

Empedokles est un drame à un seul personnage. Dès le *Frankfurter Plan* il est manifeste qu'Empédocle est non seulement le centre de l'ouvrage, mais son sujet unique. Les autres personnages ne sont là que pour lui fournir l'occasion de manifester son être. Aucun conflit entre personnes, pas de situation tragique; le drame est intérieur. On sent la satisfaction de Hölderlin lorsqu'au cinquième acte il se débarrasse des comparses, que la résolution qu'a prise Empédocle de mourir ne s'explique plus par des circonstances extérieures à lui — qui pourtant faisaient le mouvement, la vie du drame — et que sa décision n'est plus que la conséquence inévitable de sa façon d'être.

Un autre que Hölderlin eût pu du moins trouver là l'occasion de peindre un caractère; ce n'est pas cela qui préoccupe Hölderlin. C'est une attitude devant l'existence qu'il se plaît à montrer. C'est cela qu'il s'applique d'abord à préciser, au début du *Plan*, et qui pour lui constitue toute la donnée du drame¹.

Empédocle est le héros de l'esprit, qui souffre d'avoir à vivre dans l'univers de la médiocrité. Par tempérament et par philosophie, il hait la civilisation. Il méprise toute occupation concrète, tout intérêt limité, parce que rien ne le satisfait, que le sentiment du tout. Ce dédain du relatif est une forme de la « peur de la détermination » familière à Hölderlin. Dans une lettre à Schiller du mois d'août 1797, contemporaine du *Frankfurter Plan*, Hölderlin fait la théorie de cet état d'esprit, qu'il nomme l'état d'esprit métaphysique, *die metaphysische Stimmung*, et il écrit : *Ich betrachte jetzt die metaphysische Stimmung, wie eine gewisse Jungfräulichkeit des Geistes, und glaube, dass die Scheue vor dem Stoffe, so unnatürlich sie an sich ist, doch als Lebensperiode sehr natürlich und auf eine Zeit so zuträglich ist, wie alle*

1. Le sujet du drame est annoncé de la façon la plus claire dans le roman. Hypérior écrit à Bellarmin : *Und nun sage mir, wo ist noch eine Zuflucht? — Gestern war ich auf dem Aetna droben. Da fiel der grosse Sicilianer mir ein, der einst des Stundenzählens satt, vertraut mit der Seele der Welt, in seiner kühnen Lebenslust sich da hinabwarf in die herrlichen Flammen, denn der kalte Dichter hätte müssen am Feuer sich wärmen, sagt' ein Spötter ihm nach. O wie gerne hält' ich solchen Spott auf mich geladen! aber man muss sich höher achten, denn ich mich achte, um so ungerufen der Natur ans Herz zu fliegen, oder wie du es sonst noch heissen magst, denn wirklich! wie ich jetzt bin, hab ich keinen Nahmen für die Dinge und es ist mir alles ungewiss.* II, 280 et suiv.

*Flucht bestimmter Verhältnisse*¹. Cette expression : la fuite devant les déterminations, dont nous nous étions servis pour caractériser Hölderlin et sa phobie de tout ce qui pourrait le limiter, s'applique exactement à Empédocle ; elle est même la donnée fondamentale du problème. D'ailleurs dans cette même lettre à Schiller on devine que Hölderlin songe à son drame ; s'il parle du « refus d'être utile », du problème de Hamlet qui ne voit pas dans la réalité concrète de raison suffisante d'agir, c'est évidemment son sujet qui le préoccupe, *Empedokles*.

Dans le *Plan* Hölderlin tient à bien souligner que ce n'est pas en un sens humain qu'Empédocle est mécontent de l'existence qui lui est dévolue ; il n'est pas un héros romantique, un Chatterton méconnu et souffrant d'une existence matérielle misérable. Il jouit de toutes les félicités humaines². S'il ne peut plus supporter le milieu dans lequel il vit, s'il quitte sa famille et fuit sa ville, ce n'est pas qu'on l'y méconnaisse et qu'on ne rende pas hommage à sa supériorité ; mais les hommages qu'on lui rend lui sont aussi pénibles que les insultes ; c'est le fait social lui-même qui lui est pénible. Il souffre de ce que la société impose ses limites à l'homme, ne lui permette pas un développement total, ne lui concède pas le droit d'être pleinement, parfaitement homme, c'est-à-dire d'être un dieu. Hölderlin tient à marquer, dans ces notes qui pourtant ne sont destinées qu'à lui, cette divinité qu'il y a à être totalement homme : *unstät, leidend... blos weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, und frei und ausgebreitet, wie ein Gott, in [diesen Verhältnissen] leben und lieben kann*³.

La société n'est pas seule responsable de cette impossible divinité de l'homme ; l'obstacle est dans la nature humaine même, dans le fait qu'elle est liée à l'existence concrète, et surtout par ce

1. « Je considère maintenant l'état d'esprit métaphysique comme une sorte de virginité de l'esprit et je crois que la timidité qu'inspire la matière, pour peu naturelle qu'elle soit en elle-même, est pourtant très naturelle en tant que période de l'existence, et qu'elle est, pour un temps, aussi bienfaisante que les autres façons d'éviter les déterminations. » II, 417.

2. *Auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt*. III, 67.

3. « D'humeur inconstante, souffrante... uniquement parce qu'il ne peut vivre et aimer (dans la situation où il se trouve) d'un cœur partout présent et plein d'une richesse intérieure, comme un dieu, et libre et universel, comme un dieu. » III, 67.

lien, le plus rigoureux de tous : elle n'échappe pas au temps, à la loi de succession. Limité dans le temps, l'homme n'est même pas libre de parcourir à son gré l'espace de temps qui lui est accordé ; c'est là la contrainte la plus sensible à l'esprit métaphysique. Et l'expression du *Plan : ans Gesez der Succession gebunden*¹, nous éclaire l'expression de l'*Hyperion* appliquée à Empédocle : *des Stundenzählens satt*² ; égrener le chapelet des heures, ce n'était pas qu'une image poétique, c'était également, selon l'habitude de Hölderlin, l'expression brève et obscure d'une pensée métaphysique précise ; les textes hölderliniens sont en général très lourds de sens et, clairs ou obscurs, ils sont chargés par leur auteur d'une signification précise.

Pour échapper à ces limitations qu'imposent la société humaine et le fait même de l'existence Empédocle fera deux tentatives : la première fois, il fuira la société ; la seconde, il fera le sacrifice de sa vie.

A la fin du premier acte, excédé par sa famille, ses disciples, ses compatriotes, Empédocle se réfugie sur l'Etna et dit sa dévotion envers la nature en un monologue dont la matière n'aurait pas été sans doute très différente de celle du monologue final d'Hypérion.

C'est l'idée de l'ermitage à la Rousseau, de la solitude au sein de la nature, inspirée par un amour de l'humanité qui ne supporte pas la présence trop proche des hommes. Mais au second et au troisième acte, les prières de son disciple, de sa femme, de ses enfants, ont raison de la résolution d'Empédocle ; il revient à Agrigente, où le peuple l'acclame et lui élève une statue. Ces trois premiers actes se recouvrent assez exactement avec la fin de l'*Hyperion* ; mais cette fois l'auteur suit son héros par delà le *Nächstens mehr* sur lequel s'achevait le roman, et le ramène à la vie active.

C'est par un reste de faiblesse humaine qu'Empédocle s'est laissé convaincre. Il va s'en repentir : des envieux excitent le peuple contre lui ; on renverse sa statue et on le chasse de la ville. Le peuple lui-même, éternellement incorrigible, lui fait regretter

1. « Lié à la loi de succession. » III, 67.

2. « Las de compter les heures. » II, 281.

sa faiblesse et lui donne l'occasion de la réparer : ici commence la seconde partie du drame, la seconde tentative pour échapper aux contraintes de la vie concrète; ce que le drame apporte de nouveau par rapport au roman, c'est le thème de la mort volontaire.

Cette idée du suicide — très différente de l'idée werthérienne — a pu être inspirée à Hölderlin non seulement par des préoccupations personnelles — l'idée s'en est présentée à son esprit sans qu'il l'ait jamais retenue — mais par divers exemples dont deux ont retenu son attention : l'une est la légende du suicide de Rousseau, que Hölderlin, fervent de Rousseau, n'a pu ignorer; l'autre est la mort de Socrate, si semblable à une mort volontaire, et qui la première avait inspiré à Hölderlin le désir d'écrire un drame : c'était un projet antérieur de deux ans et demi au *Frankfurter Plan*, dont il parle dans la lettre à son frère du 10 octobre 1794, celle où il lui explique le thème de *Hyperion* : *Ich freue mich übrigens doch auf den Tag, wo ich mit dem Ganzen im Reinen sein werde, weil ich dann unverzüglich einen andern Plan, der mir beinahe noch mer am Herzen liegt, den Tod des Sokrates, nach den Idealen der griechischen Dramen zu bearbeiten versuchen werde*¹. La mort volontaire d'Empédocle n'est pas un renoncement à la vie; elle est une union avec la nature plus profonde que celle d'Hypérion, ou que celle de sa première tentative, cette fois une union indissoluble : action mûrie au cours des expériences qui font le sujet des quatre premiers actes, qui est le fruit de sa sagesse et ne doit être que l'aboutissement de sa sagesse, non le résultat des circonstances, sinon Empédocle serait là encore le jouet de cette existence concrète à laquelle justement il s'agit pour lui d'échapper : *Die zufälligen Veranlassungen zu seinem Entschlusse fallen nun ganz für ihn weg, und er betrachtet ihn als eine Nothwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folge*².

Empédocle se jette dans le cratère de l'Etna; son disciple recueille ses sandales de fer rejetées par la lave; sa famille et ses

1. « Et pourtant je songe avec joie au moment où je serai tout à fait au clair sur mon projet, car je me mettrai sans tarder à un autre plan qui me tient presque plus à cœur, la mort de Socrate, que j'essaierai de traiter d'après l'idéal des drames grecs. » I, 347.

2. « Les motifs accidentels de sa décision désormais n'existent plus pour lui, et il la considère comme une nécessité qui découle de sa vie intérieure. » III, 70.

admirateurs se réunissent pour le pleurer et honorer la mémoire du grand homme ; l'expression de « grand homme », *den Tod des grossen Mannes*, sur laquelle s'achève le *Plan*, résume le thème de la pièce : la grandeur d'un homme qui sans cesse d'être homme fut grand. Sa grandeur lui a imposé, mais aussi permis la solution qui seule ne comporte pas de concession au relatif, et le drame consiste en ce que peu à peu, à travers diverses vicissitudes, la grandeur d'Empédocle se révèle et se dépouille de tout ce qu'il pouvait la masquer à lui-même et aux autres.

DER TOD DES EMPEDOKLES I.

En arrivant à Homburg Hölderlin reprend son projet de drame. Le thème ne subit pas de modification, mais la mise en œuvre est différente. Le *Frankfurter Plan*, narratif, progressif, comportait deux épisodes successifs, qui dispersaient l'attention. Cela est admissible par exemple dans le drame shakespearien, que Hölderlin a bien connu, parce qu'à chaque pas la matière, la substance humaine y est d'une richesse qui se suffit à elle-même. Hölderlin, qui se détourne de l'abondance épique maintenant que son roman est fini, veut mieux construire, il resserre son sujet et ne porte plus à la scène que le dernier épisode, la mort volontaire d'Empédocle.

Le drame qu'il met en chantier et qui s'intitule *Der Tod des Empedokles* manifeste cette intention. L'action se concentre en quelques heures, le nombre des personnages se réduit, Hölderlin cherche un effet d'intensité qui ne trahisse pas son inspiration, devenue poignante et pressante à la suite des expériences que l'on sait. Ce n'est plus un drame shakespearien avec sa mise en scène, c'est un poème tragique d'une densité exigée par le lourd contenu de l'inspiration.

Non que Hölderlin fasse allusion à ce qu'il a vécu ; mais il transcrit, transpose sur le plan de la création poétique l'expérience dont il ressent la grandeur. C'est à la rigueur de la technique qu'il demande d'exprimer cette intensité.

Les deux actes de la tragédie -- il ne nous reste que ceux-là, mais il est douteux qu'il en ait écrit, et incertain qu'il ait eu l'intention d'en écrire d'autres -- sont construits cette fois selon un mouvement bien plus serré : deux actes, divisés chacun en deux groupes de scènes séparés par un point culminant, qui, comme au faite d'un toit, s'équilibrent symétriquement -- un *crescendo* et un *decrecendo* de part et d'autre d'un *forte*.

Acte premier : les trois scènes d'ouverture exposent progressivement le personnage d'Empédocle ; deux jeunes filles, puis deux hommes mûrs, l'archonte et le prêtre, peignent deux aspects différents du sage ; il apparaît enfin, seul, dans la troisième scène, en un monologue qui est le sommet de l'acte, et dit son angoisse et le problème qui se pose à lui. A partir de là se déroule l'action. Les cinq scènes suivantes opposent Empédocle à ceux qui l'entourent, dont l'affection et la haine sont presque également incompréhensives. Chassé par les Agrigentins, c'est encore lui qui fait le geste noble, le geste d'adieu : il se résout à retourner dans le sein des Dieux, dans ce que les mortels nomment la mort. L'acte s'achève, retournant à sa note initiale, sur un dialogue des deux jeunes filles.

Dans le second acte, sur les flancs de l'Etna, l'angoisse d'Empédocle croît encore. Le plus rustre des paysans refuse d'accueillir le fugitif sous son toit de chaume. Portée à ce comble, la souffrance d'Empédocle se détruit par son excès même, et l'apaisement le gagne. La sérénité qui doit accompagner cet acte si beau qu'est le retour à la nature maternelle se marque par une réconciliation progressive d'Empédocle avec l'existence qu'il quitte : réconciliation avec le peuple, avec le prêtre son ennemi, réconciliation avec lui-même. Dans l'atmosphère d'exaltation sereine que crée l'approche de la mort, il prononce les paroles d'une sagesse extemporelle qu'accueillent de toute leur âme ceux qui éprouvent la grandeur du sacrifice qui va s'accomplir et la grandeur du destin qui se réalise. Le drame s'achève sur un chant alterné :

*So musst es geschehen.
So will es der Geist
Und die reife Zeit*

*Denn Einmal bedurften
Wir Blinden des Wunders.
Gross ist seine Gottheit
Und der Geopferte gross¹.*

Ce rythme, pesant comme le destin et serein comme le sage qui fait face à sa destinée, achève cette pièce dont on ne conçoit guère qu'elle ne doive se terminer là. Sans doute *der Tod des Empedokles* était-il conçu comme un drame en deux actes. Rien, en tout cas, ne fait supposer le contraire, et on ne voit pas comment le drame pourrait encore se poursuivre.

La rigueur de la construction binaire comportant un *crescendo* et un *decrescendo* de part et d'autre d'un *sommet* est voulue. Hölderlin est toujours soucieux de précision technique; ce souci qui ne le quitte pas va s'aggravant jusqu'au point de le hanter dans les dernières années de sa production. Mais cette rigueur technique, cette foi en la précision ne dissimule pas le fait que Hölderlin est un lyrique, de quelque mode qu'il use. Il habille un poème en drame; il n'en reste pas moins vrai que, comme Suzette Gontard appelait son *Hyperion* un beau poème, nous devons dire que les fragments d'*Empedokles* sont les morceaux non pas d'une tragédie, mais d'un poème tragique. Le cadre rigoureux n'est que prétexte, occasion d'élans lyriques. L'action est absente d'*Empedokles*, puisque le sujet en est donné dès le début et que les deux actes ne font que l'exposer, l'explicitier, le pousser jusqu'aux dernières conséquences pensables. A peine s'il y a une progression sensible. Hölderlin croit avoir assez fait pour son drame en lui assignant un thème précis, une direction rigoureuse. Pour le reste il traite chaque scène à la façon dont il traiterait un morceau lyrique. Aussi n'y a-t-il pas non plus d'autre méthode

- I. Il fallait qu'il en fût ainsi.
Ainsi l'Esprit le veut,
Et le temps qui mûrit.
Car une fois nous avons besoin,
Nous les aveugles, du miracle.
Grande est sa Divinité,
Et celui qui se sacrifie est grand.

III, 171.

(Les traductions des citations tirées d'*Empedokles* seront souvent empruntées à la version de M. André Babelon.)

critique, une fois connu le thème et le déroulement du drame, que de l'examiner scène après scène.

Comme *Torquato Tasso* débutait, dans les jardins de Belriguardo, par une conversation entre deux jeunes femmes préoccupées de leur cher poète, de même *der Tod des Empedokles*, s'ouvre dans les jardins siciliens sur la conversation de deux jeunes prêtresses de Vesta, Panthea et Rhea, dont l'une fait partager à l'autre son enthousiasme pour l'homme étrange et divin qu'est Empédocle. Cette scène où se mêlent les vers et la prose rythmée — nous ne pouvons cependant voir là avec Alexander Jung l'intention, chez Hölderlin, d'imiter Shakespeare, et nous croyons qu'il eût plus tard versifié les passages en prose — cette scène d'une douce et pure musicalité est comme l'écho de l'idylle *Emilie vor ihrem Brauttag* que Hölderlin écrivit vers la même époque, dans les premiers mois de 1799.

Suzette Gontard écrivait le 1^{er} juin 1799 à Hölderlin : *Noch heute las ich im Tasso und fand unverkennbare Züge von dir. Liess ihn auch einmal wieder*¹ ! L'atmosphère des jardins siciliens, chez Hölderlin, comme celle des jardins de Belriguardo chez Goethe, évoque le parc de Weimar; du moins l'une des deux jeunes filles, l'Athénienne Rhea, apporte dans la brûlante Sicile un esprit weimarien, un sens de la beauté calme, du génie harmonieux, digne de l'entourage de Goethe; et n'est-ce pas Goethe lui-même qui semble apparaître lorsqu'elle décrit Sophocle, le jour de la représentation de ses pièces :

... *Helle wirds*
Um unsre Stirne, wenn der Götterfreund
*Am heitern Festtag ins Theater tritt*²,

1. « Aujourd'hui encore je lisais le *Tasse* et j'y trouvais des traits frappants de toi. Relis-le donc aussi. » VI, 299 et suiv. — Il s'agit ici du drame de Goethe. — Hölderlin avait-il lu les poèmes du Tasse? Ce n'est pas invraisemblable, comme nous le verrons plus tard. D'ailleurs Hölderlin semble avoir su l'italien, si nous en croyons un témoignage d'après lequel, dans sa folie, il lui arrivait de parler italien.

2.

... Une clarté se répand

Autour de nos fronts, quand l'ami des Dieux

Dans la sérénité d'un jour de fête entre au théâtre.

Goethe dans toute sa gloire, aimé et admiré des femmes :

*jede wünscht sich, ein Gedanke
Des Herrlichen zu seyn, und möchte gern
Die immerschöne Jugend, eh' sie welkt,
Hinüber in des Dichters Seele retten,
Und fragt und sinnet, welche von den Jungfern
Der Stadt die zärtlichernste Heroide sei,
Die seiner Seele vorgeschwebt, die er
Antigonä genannt...^{1.}*

Goethe poète de la mesure, mais aussi n'inspirant que des sentiments mesurés, une admiration égoïste encore, qui n'est pas un amour véritable, un don de soi : un amour qui doit être un « plaisir exempt de peine ». On perçoit le mépris de Hölderlin pour ces sentiments sages, prudents, dans la façon dont Rhea parle de Sophocle :

*Wir haben auch
An grossen Männern unsre Lust, und Einer
Ist itzt die Sonne der Athenerinnen,
Sophokles...
Doch kummerlos ist unser Wohlgefallen,
Und nie verliert das liebe Herz sich so
In schmerzlich fortgerissener Huldigung^{2.}*

L'âme passionnée de Hölderlin devait se trouver mal à l'aise à la cour de Weimar, où la grandeur même de Goethe ne savait inspirer d'autres sentiments que ceux-là, et ne savait en souffrir d'autres ; Rhea ne critique-t-elle pas l'excès d'amour

1. Chacune de nous envie de devenir une pensée
Du poète souverain ; elle voudrait qu'avant qu'elle se fane
Il prit en son âme sa jeunesse, pour la sauver, à jamais belle ;
Et chacune en ses songes se demande
Quelle est des jeunes filles de la ville l'héroïne tendre et grave
Qui a flotté devant son âme et qu'il a
Nommée Antigone.

III, 79.

2. Nous trouvons, nous aussi,
En de grands hommes notre joie ; et l'un d'eux
Est maintenant le soleil des Athéniennes,
Sophocle !...
Pourtant notre plaisir est exempt de peine ;
Et jamais le pauvre cœur ne se laisse emporter
En adorations qui l'arrachent.

III, 79.

de Panthea pour son Empédocle en lui demandant : à quoi cela sert-il?

*Du opferst dich — ich glaub' es wohl, er ist
Zu übergross, um ruhig dich zu lassen,
Den unbegrenzten liebst du unbegrenzt,
Was hilft es ihm ?*

Hölderlin exprime là clairement la façon dont il admire Goethe — il le compare à Sophocle — et dont il le juge; ou plutôt la façon dont à ses yeux Goethe est jugé par Weimar, sa création.

Toute la tendresse du poète va à Panthea, cette âme brûlante, qui n'aspire qu'à se perdre dans l'objet de son amour : *Zu seinen Füssen möcht' ich sitzen, stundenlang, als seine Schülerin, sein Kind, in seinen Aether schau'n und zu ihm auf frohlocken, bis in seinen Himmelshöhen sich mein Sinn verirrt*². C'est à elle qu'il prête tout son lyrisme, et quelques-uns de ses plus beaux vers; ainsi lorsqu'elle décrit Empédocle, cet homme dont le regard lui donne la vie, qui est là comme une lumière éclatante dont elle est le tendre reflet, tel le nuage qu'à l'aurore colorent les rayons du soleil, qui est divin et présent à la fois, seul être dont l'existence paraisse réelle, tout le reste n'étant que le rêve de cette suprême existence.

Son amour est si grand qu'il ne saurait plus lui inspirer de vœux; la grandeur en doit être acceptée telle qu'elle nous est donnée et notre impatience, nos désirs, ne sont que le signe d'une humaine faiblesse.

Cet immense amour inquiète Rhea; il porte la marque de cette démesure sous le signe de laquelle est placé Empédocle; il y a là en germe l'ἄβυσσος classique dont naît la tragédie; on y pressent le danger, et l'annonce de la catastrophe.

Le pouvoir d'Empédocle est démesuré : il s'exerce aussi bien

1. Tu t'offres en sacrifice; je le crois
D'une grandeur trop démesurée pour te laisser en repos;
Lui qui est sans limite, tu l'aimes sans limite;
Quel secours est-ce pour lui?

III, 79 et suiv.

2. « A ses pieds je voudrais me tenir assise, de longues heures durant, son élève, son enfant, perdre mes regards dans l'Éther où il vit et pousser vers lui des cris d'allégresse, jusqu'à ce que ma pensée s'égare dans les hauteurs de son ciel. » III, 77.

sur la nature, sur les éléments, que sur la foule tumultueuse : il n'est pas le sage vieux et laid, comme Socrate, mais l'athlète qui conduisit un char à Olympie, le savant qui guérit les malades, le poète dont le verbe ne trahit pas l'inspiration. Les puissances antagonistes de la nature, il est leur familier, et il sait réaliser leur harmonieuse fusion ; la complexité, la discorde qui se produit en la nature se résout entre ses mains en une harmonie nouvelle aussi douce que la simple et primitive naïve unité.

C'est ainsi qu'il a guéri Panthea de la maladie qui la minait et l'a rendue à la santé. Cette guérison est un symbole : Empédocle, le sage qui en étant tout à fait homme est divinement humain, intervient dans la nature au moment de l'évolution où la discorde naît en elle, et résout cette discorde en une nouvelle existence harmonieuse qui réalise la fusion de l'art et la nature. Mais là est le germe du drame : il n'est pas permis à l'homme d'être parfait à ce point, sinon il serait véritablement un dieu ; en lui se cache quelque part la trace de son imperfection originelle, qui un jour se révèle avec une violence tragique. Au faite de sa sagesse se rappelle durement à lui ce caractère imparfait qui est inhérent à la nature bornée de l'homme, et qui se venge d'autant plus cruellement qu'il a été davantage ignoré ; sa façon de se venger est précisément de rester longtemps ignoré, jusqu'au moment où, aveuglé par son pouvoir, l'homme oublieux de sa nature bornée commence à se croire un dieu ; la catastrophe est alors inévitable, et le retour à la réalité est brutal, le réveil terrible. Le germe de destruction, de désagrégation qui était partout dans la nature et qu'autour de lui résolvait le sage en lui-même soudain se révèle, il éclate, le consterne, et le rend à l'humilité nécessaire. Il ne reste plus au sage qu'à prouver sa sagesse en agissant sur lui-même comme il agissait sur les choses et les gens : en résolvant la dissonance qui est née en lui, et en retrouvant l'harmonie à un degré supérieur d'union avec la nature, dans la mort volontaire qui le réintègre au sein du cycle de la vie.

Panthea pressent ce conflit, elle devine aussi que si Empédocle semble accablé par le sort et en proie à une profonde douleur, ce n'est pas qu'il se soit attiré la haine des dieux, mais simplement

leur colère, qui est encore un signe de leur faveur; le combat d'Empédocle et des dieux n'est pas la rébellion de Prométhée contre Zeus, il est comme la dispute des amants, *der Streit der Liebenden*, qui n'est qu'une nouvelle marque de leur amour.

Les deux jeunes filles disparaissent; l'archonte Kritias et le prêtre Hermokrates viennent à leur tour décrire le pouvoir immense de cet homme qu'ils redoutent; eux, les soutiens de l'ordre établi, le prêtre représentant le pouvoir des dieux, l'archonte représentant le pouvoir des rois, ils sentent leur ordre social menacé par cet homme en qui le peuple voit apparaître le Dieu lui-même, le Roi en personne. Le pouvoir représentatif est menacé par le pouvoir direct. Lorsque le pouvoir n'est plus délégué par une puissance abstraite, invisible, mais qu'il se manifeste réellement, lorsqu'après une longue absence Dieu descend sur terre, lorsque le peuple éprouve sa souveraineté, c'est l'épouvantable Révolution qui gronde :

*Das Volk ist trunken, wie er selber ist.
Sie hören kein Gesez und keine Noth
Und keinen Richter; die Gebräuche sind
Von unverständlichem Gebrause ganz
Gleich friedlichen Gestaden überschäumt
Ein wildes Fest sind alle Tage worden,
Ein Fest für alle Feste und der Götter
Bescheidne Feiertage haben sich
In Eins verloren...*

*... was vor ihm die gute Zeit gereift,
Gesez und Kunst und Sitt' und heilige Sage,
Das stürzt er um... 1.*

Les politiciens épouvantés par l'esprit révolutionnaire gardent

1. Le peuple est ivre comme il l'est lui-même.
Ils n'entendent aucune loi, aucune contrainte,
Aucun juge; comme par l'écume de paisibles rivages,
Par le flot qui gronde, inintelligible,
Les coutumes sont balayées.
Tous les jours sont changés en une fête sauvage,
Une fête qui remplace toutes les fêtes;
Et les discrets jours de repos consacrés aux Dieux
Se sont perdus en un seul...
Et tout ce qu'avant lui l'heureux temps fit mûrir,
Loi et art et coutume et légende sacrée,
Tout cela il le renverse....

III, 83 et suiv.

cependant, grâce à la mesquinerie de leur sens pratique qui les préserve de toute contagion, un espoir judicieux : l'élan d'Empédocle doit se briser un jour.

Et voilà que déjà, disent-ils, Empédocle est victime de son aveuglement généreux ; la réaction ne s'est pas fait attendre, et il est assis seul, dans l'obscurité, prostré, comme privé de son âme. Ils donnent de cet abattement une explication juste, autant que peut être juste la clairvoyance sans sympathie : par l'excès de son abattement il expie l'excès de son bonheur — ceci est l'idée antique que Schiller reprenait dans *der Ring des Polykrates* ; mais il expie aussi un péché d'orgueil — ceci est l'idée chrétienne de l'humilité nécessaire. En tout cas, ils veulent voir là la juste punition d'une faute. Ce n'est pourtant qu'aux yeux d'une mesquine justice humaine qu'il y a faute et expiation ; nous devinons déjà que l'abattement d'Empédocle est la conséquence naturelle, la compensation inévitable de son enthousiasme sacré, sans qu'il soit permis aux mortels de voir là ni une responsabilité, ni une juste condamnation.

Empédocle, dans le long monologue qui forme la troisième scène, n'apparaît pas comme un coupable, mais comme la victime d'un destin grandiose. Non que lui-même ne s'accuse et ne se reproche amèrement sa faute ; mais lui seul comprend où elle réside, lui seul est digne de se la reprocher. Pour suivre sa pensée, il faut reconstituer l'ensemble du personnage d'Empédocle et son histoire telle qu'elle ressort des trois premières scènes de l'acte.

Empédocle, doué par le sort de toutes les vertus humaines, n'avait depuis longtemps plus rien à apprendre des hommes, quand il eut un jour, absorbé dans la contemplation, la révélation de la vie de la nature, qu'il sentit proche de lui, mêlée à lui ; ayant signé avec la nature une sorte de pacte, celle-ci se donne à lui, se découvre à lui, et lui se donne à elle, sans restriction. Il est alors plongé dans un rêve merveilleusement exaltant, où la succession est abolie, où le passé reculé et le lointain avenir sont également présents. Cette extase que décrit Panthea, si semblable sans doute aux moments où Hölderlin sentait passer en lui le souffle poétique, donne à celui qui l'éprouve une joie

immense ; de la nuit de l'enthousiasme jaillit comme une étincelle la pensée, la pensée à l'état naissant, particulièrement active et exaltante — pensée qui n'est pas rêverie, mais pensée vraie, aussi bien germe de l'acte futur que source du poème divin.

Et le voilà maintenant accablé de la plus profonde douleur, comme anéanti ; là encore, les souvenirs personnels de Hölderlin transparaissent. Comme Ajax réveillé de sa folie et plongé dans le plus sombre désespoir, comme Œdipe aveugle et tâtonnant dans les ténèbres, Empédocle essaie de prendre conscience du malheur qui s'abat sur lui et de le comprendre.

Il s'en attribue la responsabilité et cherche quelle peut être la faute qu'il a commise. Hölderlin donne là-dessus une indication en marge de son manuscrit : *Seine Sünde ist die Ursünde, desswegen nichtsweniger als ein Abstractum, so wenig als höchste Freude ein Abstractum ist, nur muss sie genetischlebendig vorgestellt werden*¹. Le prêtre et l'archonte n'avaient pas entièrement tort ; là où ils se trompaient, c'est quand ils croyaient Empédocle coupable d'une faute, alors qu'il n'est coupable que de la faute, le péché originel en quelque sorte, qui est inhérent au fait d'être homme. C'est à dessein que nous traduisons *Ursünde* par péché originel. On pourrait dire : la faute par excellence. Mais il s'y mêle nettement la représentation chrétienne du péché de la connaissance ; c'est parce qu'Empédocle connaissait la nature, était trop familier avec elle, qu'il a un instant oublié le respect éternel qu'il lui devait ; c'est alors qu'il a commis le péché d'orgueil — qui en lui-même n'est pas une faute, qui n'en est une que par ses conséquences : Empédocle a rompu le pacte qui l'unissait à la nature ; au moment de la révélation, au lieu d'accepter cette révélation avec le nécessaire renoncement à soi, il a « pensé à lui », il a songé à sa personne, comme si elle avait par elle-même une existence valable hors de la nature. Connaissance, orgueil, individualisme, voilà la cascade qui forme sa faute — mais une faute dont il est irresponsable ; sans que cela soit explicite, le

1. « Son péché est le péché originel — pour cela rien moins qu'une abstraction, pas plus que le comble de la joie n'est une abstraction, seulement il faut le représenter de façon génétique et vivante. » III, 509.

malheur d'Empédocle est toujours fondamentalement celui qu'exprimait la première phrase du *Frankfurter Plan* : *leidend... blos weil er... ans Gesez der Succession gebunden ist*¹. Empédocle, si loin qu'il ait poussé la perfection, continue à porter en lui ce germe d'imperfection qui vient de ce que nous vivons dans le temps, que nous ne pouvons nous dégager de l'histoire, et que celle-ci comporte un rythme qui ramène inévitablement, après des périodes ascendantes, des périodes descendantes, après le bonheur, le malheur. La « faute » est donc dans le fait que nous sommes des êtres temporels, limités et liés au temps qui s'écoule et dont nous ne pouvons que subir le rythme. La « responsabilité » n'est que le costume, l'appareil dont se couvre aux yeux des hommes le jeu de la destinée.

Le progrès d'Empédocle du début à la fin du drame, esquissé déjà dès ce premier monologue, consiste en ce qu'il passe de cette conception anthropomorphique de la faute à une notion supérieure : celle du destin, si l'on veut ; nous préférons dire : du rythme du destin, auquel l'homme doit comprendre qu'il est soumis, ce qui peut être pour lui encore une source de joie et d'orgueil.

Il est frappant de voir Hölderlin parvenir à cette notion de la « faute sans responsabilité », ce que Hegel nomme : *die schuldlose Schuld*, cette sorte de fatalité qui pèse sur les plus sublimes figures de l'histoire, sur Socrate, sur Jésus. Hegel exprime ces idées dans un ouvrage de jeunesse, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*, écrit vers 1797, donc contemporain des premiers fragments d'*Empedokles* ; on peut supposer que cette idée avait fait le sujet de conversations entre les deux amis, au temps où Hegel, comme Hölderlin, était précepteur à Francfort.

Déjà dans la conception de l'histoire et du temps qui est à la base d'*Empedokles* on peut reconnaître une affinité avec la pensée hégélienne ; une seconde fois on retrouve cette affinité dans la conception de la « faute sans responsabilité ». Il est une troisième ressemblance encore plus frappante. Hegel avait écrit

1. « Souffrant... simplement parce qu'il... est lié à la loi de succession. » III, 67.

en août 1796 et dédié à Hölderlin un poème : *Eleusis*. Le thème de cet épître à son ami est le lien qui les unit en une sagesse qui n'a pas besoin de serments ni de formules, qui comme la sagesse éleusinienne n'existe pas sur les lèvres des hommes, mais dans leur vie et dans leurs actes. Bien au contraire cette sagesse pour être efficace doit rester un mystère inexprimé autant qu'il est inexprimable, et c'est péché que de tenter, bien en vain d'ailleurs, de le révéler.

Lorsque, dans la quatrième scène du premier acte, Empédocle retrace dans le dialogue avec son disciple Pausanias l'histoire de son bonheur passé et sa souffrance, il explique sa faute d'une autre façon que dans le monologue ; il a, dit-il cette fois, commis un véritable sacrilège ; il a trahi le secret que lui confiait la nature, il a révélé son intuition d'un mot : il s'est proclamé Dieu. C'est d'avoir violé ce « nefas » qui lui vaut l'amère punition. Et le même orgueil qui lui a arraché ce mot, cause de la catastrophe, lui interdit maintenant de se le pardonner jamais.

Hölderlin transpose dans le personnage d'Empédocle un problème personnel : celui du passage de l'inspiration poétique au poème ; il montre là combien il sait sa tâche périlleuse et sans issue ; il sait qu'il y doit succomber, tel est son destin, et jusqu'au bout il jouera le jeu dangereux, mais le seul qui donne à l'existence sa valeur, le seul qui lui procure le sentiment d'avoir accompli son destin.

Pour Empédocle comme pour Hölderlin, après la catastrophe le problème est de vivre son destin et, tout en le subissant, de le dominer encore par la façon dont il le comprend. Loin de se rebeller, il le pousse encore de toute sa force vers les dernières conséquences, pour le prévenir en quelque sorte. C'est ainsi que naît chez Empédocle la résolution de se donner la mort, non par désespoir et incapacité de continuer à vivre, mais pour aller librement au-devant de ce qui le menace : il sent les choses et les hommes, la nature même se retirer de lui ; qu'il ait le courage de ne pas attendre jusqu'à ce que le destin le contraigne ; qu'il ait le courage de choisir lui-même le moment de l'adieu, qu'il quitte volontairement le monde — et il sera récompensé : il restera un homme

libre, il partira réconcilié avec le destin, avec la nature, avec les hommes même.

Le sujet des dernières scènes du premier acte et de tout le second acte va être la brouille d'Empédocle avec ses concitoyens, puis la réconciliation — qui sont l'aspect pratique, le symbole dramatique de sa brouille et de sa réconciliation avec le destin.

L'action commence avec la cinquième scène : le prêtre et l'archonte viennent avec les Agrigentins constater que toute sa force s'est retirée de leur adversaire. Ils prononcent sur lui la plus terrible des malédictions. Empédocle dit adieu à la ville d'Agrigente à l'archonte Kritias, père de Panthea, à qui il conseille d'emmener la jeune fille loin de cette ville maudite s'il ne veut pas la voir mourir de consomption, il dit adieu à sa maison, à ses esclaves qui lui restent pieusement fidèles. L'acte se termine, comme il a commencé, sur une scène entre Panthea et Delia¹ qui mesure le chemin parcouru : le charme est rompu, le malheur s'est abattu sur le héros, qui s'enfuit seul, poursuivi par la malédiction de ceux-là même qui l'avaient idolâtré. Les derniers vers annoncent pourtant le rebondissement du second acte : Panthea et Delia ne parviendront-elles pas à ramener le peuple à d'autres sentiments, et peut-être à donner aux choses un nouveau cours?

De tout le drame, ce sont les seules scènes dramatiques, ou qui eussent pu l'être : le thème en est dramatique. Hölderlin l'a traité de façon lyrique. Le sujet l'y oblige un peu, puisque le destin d'Empédocle est scellé d'avance et que les Agrigentins ne le honnissent que parce que les Dieux se sont retirés de lui. Mais surtout Hölderlin n'a pas le sens ni le goût du dialogue, de la tension théâtrale. Il trouve néanmoins des accents profondément émouvants, en particulier lorsqu'il fait exprimer à Empédocle ou à Pausanias son disciple son indignation contre la société, et tout l'espoir qu'il place en la grandeur de quelques âmes malgré le destin qui les accable. C'est une véritable passion que souffre Empédocle, et sur son chemin de croix il trouve des êtres vils qui l'accablent et ne permettent pas même à la victime dési-

1. Delia est sans doute la même jeune fille qui dans la première scène se nommait Rhea.

gnée de faire en paix les quelques pas qui la conduisent au sacrifice. Il se révolte contre la médiocrité de ceux qui sont les instruments inconscients du destin, contre les prêtres surtout, représentants d'une caste haïe :

*Ich kenne dich und deine schlimme Zunft,
Und lange wars ein Räthsel mir, wie euch
In ihrem Runde duldet die Natur.
Ach! als ich noch ein Knabe war, da mied
Euch Allverderber schon mein frommes Herz....
... Hinweg! Ich kann vor mir den Mann nicht sehn,
Der Heiliges wie ein Gewerbe treibt,
Dein Angesicht ist falsch und kalt und todt,
Wie deine Götter sind... 1.*

Et lorsqu'il maudit les Agrigentins, il leur souhaite de périr accompagnés par le croassement des prêtres :

*Sterbt langsamen Tods und euch geleitet
Des Priesters Rabengesang 2.*

Les bourgeois d'Agrigente sont une race odieuse et vile, et il ne reste quelque vertu que chez les esclaves d'Empédocle, qui veulent accompagner leur maître malgré les malédictions du prêtre. Ces humbles lui inspirent les seules paroles de confiance en l'avenir, un avenir que chacun doit chercher et se construire pour lui-même : la société n'a su que maudire; cette malédiction dont ses serviteurs portent aussi leur part leur ouvre l'avenir et la quête d'un bonheur individuel :

*Doch kann ich es nicht dulden,
Dass euch der Fluch des Priesters ängstige.*

1. Je te connais, toi et ton infâme clique;
Et comment la nature vous supporte dans sa ronde,
Longtemps ce fut une énigme pour moi.
Ah! quand j'étais encore enfant, mon cœur dévot
Vous évitait déjà, avilisseurs de tout....
Arrière! Je ne puis voir devant moi l'homme
Pour qui les choses saintes ne sont qu'un métier;
Ton visage est faux et froid et mort,
Comme le sont tes Dieux.

III, 98.

2. Mourez d'une lente mort, et que vous accompagne
Le chant de corbeau du prêtre.

III, 107.

*Ihr wisst ihn wohl. Die Welt ist aufgethan
Für euch und mich, ihr Lieben, und es sucht
Nun jeder sich sein eigen Glück 1.*

Il est vrai qu'une autre chose encore lui donne confiance : dans toute cette société vieillie, la jeunesse de Pausanias, celle de Panthea lui inspire de l'espoir ; il prie les Agrigentins d'épargner Pausanias :

*Oft sagt' ich euch : es würde nacht und kalt
Auf Erden und in Noth verzehrte sich
Die Seele, sendeten zu Zeiten nicht
Die guten Götter solche Jünglinge
Der Menschen welkend Leben zu erfrischen 2.*

Panthea, elle, semble résignée ; la vertu féminine est la patience, l'acceptation d'un destin dont mieux qu'un homme elle a l'intuition :

*... Ja, gedultig will ich seyn,
Ihr Götter! will vergebens nun nicht mehr
Erstreben, was ihr ferne mir gerükt,
Und was ihr geben möcht, das will ich nehmen.
Hält doch in süssen Banden mir den Sinn
Erinnerung, du Heiliger! und find ich nirgends dich
So kann ich doch mich freuen, dass du da
Gewesen 3.*

1. Mais je ne puis souffrir
Que vous soyez tourmentés par la malédiction du prêtre.
Vous la connaissez. Le monde est ouvert
Pour vous et pour moi, mes amis ; et à chacun de nous désormais
De chercher son propre bonheur.

III, 115.

2. Souvent je vous l'ai dit : il ferait nuit et froid
Sur terre, et dans la détresse l'âme se consumerait,
Si les Dieux dans leur bonté
N'envoyaient ainsi parfois des hommes jeunes
Pour rendre à la vie qui se flétrit une fraîcheur.

III, 105.

3. Oui, patiente, je veux l'être.
O Dieux ! je cesserai de poursuivre en vain
Tout ce que de moi vous écarterez,
Et ce qu'il vous plaît de donner, je le prendrai ;
N'ai-je pas pour tenir en de doux liens mon esprit
Le souvenir — toi, Saint ! et dussé-je ne plus te rencontrer jamais,
Il me reste pourtant cette joie : je t'ai
Rencontré.

III, 122.

Elle s'incline devant le sort, et tout en souffrant profondément de ce qui lui a été refusé, elle rend grâces encore de ce qui lui a été accordé : que cet homme ait existé. Et pourtant c'est de Panthea que viendra l'élan : elle persuadera son père de son aveuglement, et fera revenir le peuple agrigentain sur la malédiction prononcée.

Le second acte se passe sur les flancs de l'Etna ; il y souffle un air plus pur et les Dieux sont plus proches :

Denn gegenwärtiger sind die Götter auf den Höhen.

Comme Moïse sur le Sinaï, comme le Christ sur le mont des Oliviers, comme le vicaire Savoyard sur les sommets des Alpes, Empédocle trouve dans la montagne, dans la fraîcheur de la source à laquelle il boit, dans le spectacle lointain des plaines sici-liennes, le recueillement et le calme où il se prépare à la mort. Un instant encore, dans la scène avec Pausanias, se prolonge sa colère et sa douleur ; comme Hölderlin évite de faire coïncider la césure avec le milieu du vers, il évite de faire coïncider exactement le retour d'Empédocle à l'apaisement avec la coupure entre le premier et le second acte. Ce contre-rythme donne son mouvement au début de l'acte et rend sensible la grandeur de l'effort que le sage fait sur lui-même. Il faut qu'Empédocle boive le calice jusqu'à la lie — le plus sauvage des paysans lui refuse l'aumône d'un morceau de pain et d'un peu de vin et l'ombre de sa hutte parce qu'il a reconnu le maudit — pour que de ce paroxysme naisse le mouvement inverse, l'apaisement qui gagne Empédocle, puis tous ceux qui l'entourent, jusqu'à la fin du drame.

Le temps, qui amena à son heure la catastrophe, répare tout :

mit der Zeit

Ist alles gut. Mit Sterblichen und Göttern

Bin ich nun bald versöhnt, ich bin es schon.

C'est une paix anticipée qui se répand sur lui et autour de lui, le pressentiment de cette heureuse paix sans retour qu'il conclura

1. Car plus présents sont les Dieux sur les sommets.

III, 131.

2. Avec le temps

Toute chose devient bonne. Avec les mortels et les Dieux
Je serai bientôt réconcilié. Je le suis déjà.

III, 133.

avec la nature à qui il va rendre son corps. C'est encore un bien-fait des Dieux qu'd'avance lui donnent le bonheur, avant même qu'il ne l'ait payé de sa vie :

*O ihr Gütigen ihr gebt
Voraus, und eh ich komme, seid ihr da.
... Und blühen soll
Es, eh es reift¹!*

A ce moment apparaît la foule des Agrigentins qui gravit les pentes de l'Etna et, sous la conduite du prêtre et de l'archonte, vient demander à Empédocle de reprendre sa place dans la cité. Empédocle refuse. Le peuple attribue son refus à l'insolence du prêtre. L'indignation monte contre Hermocrate; on va lui faire un mauvais parti lorsqu'Empédocle prononce quelques paroles rassérénées. Il est bien loin de ces mesquines querelles humaines; il impose aux assistants le respect dû à une heure aussi solennelle :

*Die Sonne neigt zum Untergange sich
Und weiter muss ich diese Nacht, ihr Kinder.
Lasst ab von ihm! es ist zu lange schon,
Dass wir gestritten².*

Un Agrigentins offre à Empédocle la couronne, lui demande de revenir dans la cité comme législateur et comme roi. Empédocle repousse cette offre d'un mot :

Diss ist die Zeit der Könige nicht mehr³.

Il leur transmet alors les enseignements de la philosophie de l'histoire. Seuls les peuples primitifs ont besoin d'un roi qui les gouverne; à leur âge mûr, les peuples doivent savoir se gouverner

1. O Génies pleins de bonté! Anticipé
Est votre don; et avant que j'arrive à vous, déjà vous êtes là.
... Et toute chose doit fleurir
Avant qu'elle mûrisse!

III, 130.

2. Le soleil s'apprête à disparaître
Et je dois aller plus loin cette nuit, mes enfants.
Laissez-le! Il y a déjà trop longtemps
Que nous nous sommes combattus.

III, 142.

3. Ce temps n'est plus celui des rois.

III, 142.

eux-mêmes. L'aigle jette ses aiglons hors du nid ; que le peuple d'Agrigente prenne son essor et vole de ses propres ailes :

Schämet euch

*Dass ihr noch einen König wollt; ihr seid
Zu alt; zu eurer Väter Zeiten wärs
Ein anderes gewesen. Euch ist nicht
Zu helfen, wenn ihr selber euch nicht helft.*

A cette profession de foi platonicienne, mais aussi révolutionnaire et républicaine, Empédocle joint une leçon de sagesse politique qui est le couronnement de toute sa sagesse individuelle, le fruit longuement mûri de sa méditation personnelle. En un discours de près de 300 vers il leur confie des principes qui forment en quelque sorte le testament politique de Hölderlin.

Le peuple agrigentain n'a pas besoin de chef ; le despotisme est la férule imposée aux enfants ; l'homme fait sait se conduire lui-même, en écoutant la nature. Ce guide qu'est pour l'homme la nature, pour le peuple c'est l'histoire. Aucun être, et pas plus que les autres cet être social qu'est un peuple, n'échappe au vieillissement et à la mort. L'homme, conscient de son destin, a ce don précieux de ne pas lui être soumis aveuglément ; il lui échappe dans la mesure où il le devance, dans la mesure où il n'attend pas pour revenir au sein de la nature, et ainsi se rajeunir, d'y être contraint par la mort. Ce que sera pour Empédocle la mort volontaire : la manifestation de sa liberté, de son accord avec la nature et de son pouvoir de rajeunissement, la révolution l'est pour le peuple qui se sent vieillir :

*O gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt!
Ihr dürstet längst nach Ungewöhnlichem,
Und wie aus krankem Körper sehnt der Geist
Von Agrigent sich aus dem alten Gleiss.
So wagt! was ihr geerbt, was ihr erworben,*

I.

Rougissez donc

De réclamer encore un roi ; vous avez
Passé l'âge ; au temps de vos pères il en eût été
Autrement. Mais vous, rien ne saurait vous aider
Si vous-mêmes ne vous venez en aide.

III, 143.

*Was euch der Väter Mund erzählt, gelehrt,
Gesetz und Bräuch, der alten Götter Nahmen,
Vergesst es kühn, und hebt, wie Neugeborne,
Die Augen auf zur göttlichen Natur... 1.*

Cette régénération, Empédocle en esquisse le programme positif : un programme jacobin, et même communiste. Lorsque la société, par ce bain dans le Styx, aura retrouvé son innocence primitive, le contrat social sera renouvelé sur la base de la fraternité et du partage :

*... dann reicht die Hände
Euch wieder, gebt das Wort und theilt das Gut,
O dann, ihr Lieben! theilet That und Ruhm
Wie treue Dioskuren...*

sur la base de l'égalité :

*Jeder sei
Wie alle wie auf schlanken Säulen, ruh
Auf richt'gen Ordnungen das neue Leben...*

sous la garantie de la constitution :

Und euren Bund bevest'ge das Gesetz 2.

Alors, libre, heureux de se sentir en communion avec ses concitoyens, l'homme retrouvera un véritable âge d'or et célébrera des fêtes populaires.

1. Ah! donnez-vous à la nature avant qu'elle vous prenne!
Depuis longtemps vous avez soif d'extraordinaire;
Et comme d'un corps malade l'esprit d'Agrigente
Aspire à sortir de la vieille ornière.
Osez donc! Ce que vous avez reçu, ce que vous avez acquis,
Ce que la bouche de vos pères vous a narré, enseigné,
Les lois et les coutumes, les noms des anciens Dieux,
Oubliez tout cela hardiment, levez, comme de nouveau-nés,
Les yeux sur la divine nature!

III, 146 et suiv.

2. Alors tendez-vous les mains
A nouveau, donnez votre parole et partagez les biens,
Alors, ô mes amis, partagez les actes et la gloire,
Comme de fidèles Dioscures...
... Que chacun soit
Comme tous; comme sur de sveltes colonnes, que
Sur de justes prescriptions repose la vie nouvelle...
Et que la loi confirme votre union.

III, 147.

Ici comme dans le *Frankfurter Plan* on reconnaît le peuple allemand dans le peuple agrigentin, et la passion révolutionnaire de Hölderlin dans la prédication d'Empédocle. On voit la place que tenait dans ses préoccupations la méditation politique. Il serait surprenant qu'il en fût autrement, influencé comme il l'a été par Rousseau, dont les idées reparaissent ici, mais révisées par Robespierre, avec une violence jacobine; dans l'évocation même des fêtes on trouve un curieux mélange des plaisirs champêtres de la *Nouvelle Héloïse* et de la fête de la Fédération, symbole de l'union nouvellement consacrée de tout un peuple.

Alors que Schiller avait vite marqué son horreur pour la Révolution sanglante, Hölderlin ne s'est détourné de la Révolution que le lendemain du 18 Brumaire, et parce qu'elle avait échoué. Il a suivi le progrès de l'esprit révolutionnaire jusqu'au bout, jusqu'à la proclamation du partage des biens. Ceci d'ailleurs avec la naïve violence de l'idéaliste qui confond l'idylle et la guillotine, l'âge d'or et la cité future, les bergeries grecques ou les agrestes plaisirs du préromantisme et le comité de salut public, Daphnis, Saint-Preux et Robespierre.

Prédication révolutionnaire, et non pas action; il n'eût pas été étrange toutefois, s'il y avait eu en Allemagne un mouvement révolutionnaire, d'y rencontrer Hölderlin au premier rang. Nous nous souvenons de cette lettre à son frère où il se déclare prêt, le jour venu, à jeter sa plume sous la table et à prendre sa place là où il le faudra, pour empêcher le règne des ténèbres — *das Reich der Finsterniss*¹ — des s'installer par la violence. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait? Par tempérament, mais aussi parce que l'occasion lui a manqué; le moment n'était pas venu, les circonstances n'étaient pas favorables². Lorsqu'il se plaint de l'impression d'étouffement que lui donne l'Allemagne et, cas à peu près unique dans la littérature allemande de son temps, qu'il se livre à de violentes.

1. III, 372. Voir p. 158.

2. Dans une lettre contemporaine du 18 Brumaire — sans doute de quelques jours postérieure — Hölderlin écrit à son ami Ebel qu'il est de plus en plus frappé de voir comme les hommes les plus grands doivent leur grandeur non seulement à leurs dons naturels, mais aussi à la chance qui les a placés là où ils peuvent avoir une activité vivante et une influence sur le cours de l'histoire. III, 460.

critiques de son pays, cela vient de ce qu'il n'y sent pas le frémissement révolutionnaire qui lui eût donné la joie de vivre. Né trop tôt dans un monde trop vieux et trop loin encore de la régénération, il se sent isolé, perdu, réduit à semer la bonne parole et à espérer dans les générations futures. C'est un cri plein d'une émotion personnelle qu'il prête à Empédocle résigné à avoir été inutile, transmettant à la jeunesse, à Pausanias, sa foi et la tâche d'accomplir ce qu'il a rêvé : *Fragt diesen Jüngling*, dit-il aux Agrigentins; que la jeunesse en qui la pensée, si vieille soit-elle, est plus fervente, soit votre guide :

*Aus junger Quelle nahm die Priesterin
Die alte Pythia, die Göttersprüche,
Und Jünglinge sind selber eure Götter.
Mein Liebling! gerne weich' ich, lebe du
Nach mir, ich war die Morgenwolke nur,
Geschäftslos und vergänglich! und es schlief,
Indess ich einsam blühte, noch die Welt,
Doch du, du bist zum klaren Tag geboren.*

Il ne reste à Empédocle, qui n'aura pas vu le jour où tout un peuple doit retrouver la jeunesse et le bonheur, qu'à chercher le sens de sa propre vie dans une sagesse personnelle dont il fait part à son disciple Pausanias, maintenant que les Agrigentins émus et persuadés de sa grandeur se sont pieusement retirés.

Hölderlin parle par la voix de celui qui, dans un dernier moment de répit et de suprême lucidité, jette sur son destin un ultime regard avant de s'enfoncer résolument dans la voie qui lui est tracée.

Le temps s'enfuit, tout passe, *alles soll vergehn* — c'est de toutes les lois la plus inéluctable, et il est enfantin de s'attarder, de se laisser forcer la main par les événements. Il est plus noble au contraire de prévenir l'instant fatal, d'aller courageusement au-

- I. C'est d'une jeune source que la prêtresse
L'antique Pythie reçut les oracles des Dieux,
Et vos Dieux eux-mêmes sont jeunes.
Mon bien-aimé, je suis heureux de te céder la place. Toi, vis
Après moi, je n'étais que le nuage du matin,
Désœuvré et passager, et le monde,
Tandis que je fleurissais solitaire, dormait encore.
Mais toi tu es né pour la clarté du jour.

III, 152 et suiv.

devant de son destin, de hâter l'instant de la séparation. La plus belle récompense : le sentiment de la liberté souveraine, est alors accordée à ceux qui ont su choisir le moment de leur adieu :

*Eines bleiben, die zu rechter Zeit
Aus eigner Kraft die Trennungsstunde wählten*¹.

Il leur est accordé de jeter un regard dégagé des entraves du temps et du relatif sur le cours des choses, sur leur vie passée, et sur le futur. J'ai vécu, dit Empédocle :

*Gelebt hab ich; wie aus der Bäume Wipfel
Die Blüthe reegnet und die goldne Frucht
Und Blum und Korn aus dunklem Boden quillt,
So kam aus Müh' und Noth die Freude mir*².

Et maintenant il lui faut disparaître après avoir transmis son message. Disparaître, pas tout entier : il sera présent encore dans les chants qu'inspirera aux races futures la joie de vivre :

wenn

*Den Göttern der Natur ein Fest zu bringen
Ihr einst heraus zum heiligen Haine geht,
Und wie mit freundlichen Gesängen euch
Empfängt aus heitern Höhn, dann wehet wohl
Ein Ton von mir im Liede,
Des Freundes Wort, verhüllt ins Liebeschor
Der schönen Welt, vernimmt ihr liebend wieder,
Und herrlicher ists so*³.

1. Ils demeurent un seul être ceux qui l'heure venue
Par leur propre force choisissent de se séparer.

III, 145.

Il n'est sans doute pas excessif de voir là une preuve de plus que c'est de propos délibéré, et non à la suite d'un incident plus ou moins fortuit, donc futile, que Hölderlin a quitté Francfort.

2. J'ai vécu; de même que de la cime des arbres
La floraison tombe en pluie et le fruit d'or,
Et que la fleur et le grain jaillissent du sol ténébreux,
De même pour moi de la peine et de la misère naquit la joie.

III, 151.

3. Lorsque
Pour offrir une fête aux Dieux de la Nature
Vous vous rendez ensemble au bocage sacré
Et que des collines bienheureuses vous accueilleront
Les hymnes de joie, alors peut-être dans ces chœurs passera
Un souffle de moi, une note de mon chant;
Le mot de l'ami dissimulé dans le chœur d'amour
Du monde harmonieux, vous l'entendrez à nouveau avec amour,
Et c'est mieux ainsi.

III, 156.

Et c'est mieux ainsi; il ne veut pas espérer d'autre vie éternelle que la permanence de son inspiration dans les chants qui seront consacrés à la beauté du monde — et peut-être alors quelqu'un se souviendra-t-il du poète.

A Pausanias il ne laisse rien que le souvenir de leur tendresse, mais ce souvenir sera toujours vivant, comme un esprit qui leur survivra :

*Und oft wird dessen dich mein stiller Hain
Und meine Halle mahnen, wenn du dort
Vorüberkömmst, des Frühlings, und der Geist,
Der zwischen mir und dir gewesen dich
Umwaltet... 1.*

Il demande à l'ami de préparer un dernier repas, une Cène, et d'apporter le pain et le vin, pour rendre grâces au destin de lui avoir permis d'acheter de sa vie ce répit et de donner une si grande sérénité à ses derniers moments.

Une scène finale réunit Panthea, Delia, Pausanias, non pas résignés, mais heureux de cette fin splendide comme celle de l'astre dont le couchant illumine une dernière fois les vallées et les baigne de son ivresse dorée. En un chant à trois voix ils célèbrent le sacrifice du héros qui retourne vers ses dieux et qui, souriant, d'un geste noble rejette dans le sein de la mer les perles qui y avaient pris naissance.

Dans cette dernière scène le rythme change; alors que le drame est en pentamètres iambiques, le caractère hymnique de la scène finale entraîne le raccourcissement du vers, qui se fait solennel, et l'introduction de nombreux anapestes qui lui donnent le rythme d'un chant sacré.

Les scènes précédentes ne sont pas non plus à proprement parler dramatiques; nous avons déjà dit qu'*Empedokles* n'est pas un drame, mais un poème tragique; encore faut-il mettre l'accent

1. Et souvent t'en feront souvenir mon calme bocage
Et ma grande salle, lorsque par là
Tu passeras au printemps et que l'esprit
Qui entre toi et moi a vécu, autour de toi
Règnera....

III, 160.

sur le mot poème, les soucis techniques de Hölderlin allant beaucoup plus dans le sens de la poésie que de la tragédie.

La façon dont est traitée l'introduction en témoigne. Entre la première scène et la seconde, puis entre la seconde et la troisième, la scène reste vide. Aucun lien extérieur entre le dialogue des jeunes filles, le dialogue du prêtre et de l'archonte et le monologue d'Empédocle, qui pourtant constituent à eux trois l'exposition. Ces solutions de continuité ne sont pas involontaires; il y a là non une maladresse, mais une intention du poète. En l'absence de toute relation concrète, visible, donc accidentelle entre les scènes, il ne subsiste plus entre elles que le seul lien qui compte : au centre de chacune est l'ombre, la personne d'Empédocle; d'abord invisible mais présent dans la conversation des jeunes filles et des chefs agrigentins, tout se construit autour de lui, tout se rattache à lui, comme la chambre nuptiale d'Ulysse autour du tronc d'olivier. Comme dans une ouverture les thèmes légèrement esquissés, indirectement évoqués, prennent corps peu à peu, l'ombre fabuleuse se fait plus dense, elle s'anime, sa présence devient de plus en plus concrète, jusqu'au moment où il paraît lui-même. C'est là un mode d'exposition musical, poétique, mais non pas scénique.

De même, c'est avec un apparent décousu que Hölderlin décrit les divers moments de la vie intérieure d'Empédocle; le passé reculé, le proche passé, le présent, se mêlent en un apparent désordre qui est un ordre voulu. Ce n'est pas absence de méthode de la part de l'auteur, mais recherche d'une méthode plus subtile. Ainsi dans son premier monologue le point de départ est le malheur présent d'Empédocle; le sage s'exalte peu à peu, en entrevoyant la solution qu'apportera l'avenir. Au moment où l'exaltation atteint à son comble, elle tombe brutalement parce que son bonheur ancien lui revient en mémoire en vertu du contraste. De ce bonheur ancien il passe à l'évocation de sa faute récente, ce qui le ramène au ton du début, à la conscience du déplorable présent. Ainsi à l'évocation du présent succède celle de l'avenir; par opposition l'avenir suscite le passé lointain d'abord, récent ensuite, ce qui ramène progressivement au présent.

Dans la scène suivante, le dialogue avec Pausanias, Empédocle part du sentiment de la faute qu'il vient de commettre, remonte en arrière dans le temps, se souvient de l'époque où il cherchait à pénétrer les mystères de la nature, et où il lui fut donné de sceller un pacte avec elle. Mais par un contraste brusque l'évocation de son bonheur passé réveille sa douleur actuelle; il en revient à songer, comme au début, à la faute récente qui a pu l'amener à ce point.

Donc deux constructions rigoureuses, quoique non chronologiques — deux constructions symétriques, ce en quoi nous ne pouvons voir l'effet du hasard, d'autant que Hölderlin s'est souvent montré soucieux de retrouver à la fin d'un poème le ton du début : *Anfangston wieder*, écrit-il en marge d'une esquisse d'un poème à Diotima.

Nous voyons dans l'emploi de ce mode de construction deux préoccupations : l'une psychologique, l'autre poétique.

Psychologiquement, la rupture de l'ordre chronologique exprime l'unité constante de la personne. A quelque moment que ce soit, Empédocle est présent tout entier, son destin est également présent dans son ensemble, cohérent et inéluctable; un événement entraîne fatalement l'autre, mieux, il porte l'autre en germe. Ceci à un tel point que, lorsqu'apparemment l'équilibre est rompu en faveur de telle ou telle manifestation de ce destin, une loi de compensation et d'équilibre appelle instantanément son contraire : un bonheur trop grand exige d'être aussitôt balancé par un excès de souffrance. Cette loi de compensation, d'équilibre des contradictoires qui sont identiques en ce qu'ils pèsent d'un poids égal à chaque bout du fléau de la balance et que, dans la durée, ils se substituent nécessairement l'un à l'autre, ne régit pas seulement le cours du destin et de la conscience d'Empédocle, mais le rythme de la pensée de Hölderlin lui-même; sur ce point son affinité avec le rythme dialectique de Hegel est frappante.

Poétiquement — et ceci nous montre ce qu'il y a de poétique dans la façon de penser hégélienne — ce mode de structure répond à un besoin de rythme, de balancement, qui n'est pas logique,

mais musical. Ce qui ne veut pas dire vague, au contraire. Alexander Jung¹ a fort bien vu comment Hölderlin concilie tout spécialement dans *Empedokles* l'élément plastique et l'élément musical. Nulle part peut-être la construction n'est plus difficile à rétablir, plus subtile, mais aussi plus rigoureuse et plus étroitement soumise aux exigences d'une oreille sensible.

En cela Hölderlin retrouve la vertu du drame musical grec, en même temps qu'il annonce les grandes symphonies de Beethoven. Le manuscrit du drame porte dans sa marge des annotations de Hölderlin qui font songer aux remarques d'un musicien soucieux de bien interpréter son texte et d'en bien conduire le mouvement. Ainsi au début du second acte nous lisons la note suivante : *Hier müssen die ausgestandenen Leiden und Schmähungen so dargestellt werden, dass es für ihn zur Unmöglichkeit wird, je wieder umzukehren, und sein Entschluss, zu den Göttern zu gehen, mehr abgedrungen als willkürlich erscheint, dass auch seine Versöhnung mit den Agrigentinern sich als die höchste Grosmuth darstellt*². Nous voyons Hölderlin préoccupé de diriger son mouvement de façon à serrer du plus près possible l'intention première et à obtenir, musicalement parlant, la plus grande conséquence, la plus grande cohérence possible. Si la pièce de Hölderlin n'est pas dramatique, mais lyrique, ce n'est pas tant que Hölderlin se soit trop préoccupé de détails d'exécution en eux-mêmes lyriques et qu'il ait perdu de vue l'intention dramatique de l'ensemble. Son lyrisme fait partie de la conception même, de l'organisation du drame ; et, toujours au second acte, dans la scène près de la source, Hölderlin ajoute en marge la note suivante : *Womöglich noch lyrischer*, ce qu'il complète plus tard par ces mots : *Von hier an muss er wie ein höheres Wesen erscheinen, ganz in seiner vorigen Liebe und Macht*³. Ce passage prouve qu'il était dans l'intention même de l'auteur

1. Alexander Jung (voir bibliographie), p. 70 et suiv.

2. « Il faut qu'ici les souffrances endurées et les avanies soient représentées de telle sorte qu'il lui devienne à jamais impossible de revenir, et que sa décision de retourner vers les Dieux lui soit arrachée par la nécessité plutôt qu'elle n'est un choix volontaire, et qu'aussi sa réconciliation avec les Agrigentins se présente comme un comble de grandeur d'âme. » III, 518.

3. « Si possible plus lyrique encore. — A partir d'ici il doit apparaître comme un être d'une essence supérieure, ayant retrouvé tout son amour et toute sa puissance d'autrefois. » III, 519.

d'être lyrique, le lyrisme lui paraissant être le mode qui traduit le mieux son intention dramatique.

Le tempérament de Hölderlin et son intention vont dans le même sens, si bien que tout dialogue à proprement parler dramatique, toute tension verbale fait défaut. Le ton général est celui d'une éloquence lyrique, abondante et généreuse dans son inspiration, ferme dans son expression. Le manuscrit du *Tod des Empedokles* porte la trace de constantes recherches de style et d'un travail de précision pour trouver la forme juste. Le son propre de la phrase holderlinienne s'y marque par le fait que le souci de précision ne se relâche pas dans les phrases longues et d'une syntaxe compliquée. Sauf un certain nombre de formules brèves, de vers prêts à se détacher du texte pour se graver dans la mémoire, le rythme de la phrase est dans *Empedokles* peut-être moins long que dans certains passages d'*Hyperion*, en tout cas sensiblement plus long que dans les poèmes lyriques, principalement dans les derniers hymnes. On sent encore le prédicateur qui développe avec plaisir sa phrase, y embarrasse l'auditeur séduit, mais troublé — ravi enfin de la façon élégante dont le poète le mène à bon port par des chemins imprévus. Là n'est pas le seul mérite de certaines périodes un peu compliquées : souvent la syntaxe holderlinienne, en brisant la succession logique, reconstitue un ordre plus coloré, plus immédiatement sensible à l'âme; ainsi dans les vers suivants :

O heilig All!

*Lebendiges! inniges! Dir zum Dank
Und dass er zeuge von dir, du Todesloses!
Wirft lächelnd seine Perlen ins Meer
Aus dem sie kamen, der Kühne!*

1.

O divin Tout,
Vivant! en toi-même! A toi en reconnaissance
Et pour témoigner de toi, qui ne connais pas la mort,
Il jette en souriant ses perles dans la mer
D'où elles sont venues, l'audacieux! III, 171.

M. Babelon, pour restituer une phrase dont la syntaxe soit compréhensible en français, a dû modifier la construction, et il donne la version suivante :

O Univers sacré!
Toi tout entier vivant! et jusqu'en tes abîmes! Gloire à toi,
Et que par lui te soit porté témoignage, ô toi qui es exempt de la mort!
C'est en riant que l'audacieux jette ses perles dans la mer,
Dans cette mer, d'où elles provenaient.

On pourrait donner pour tâche à un écolier de reconstituer la syntaxe « normale », discursive, de cette phrase, comme on le fait pour le latin ou le grec. On sentirait mieux alors la nécessité poétique de la syntaxe hölderlinienne, le lien plein de force et de subtilité qui unit l'Univers vivant invoqué au début de la phrase et le héros qui n'est nommé que tout à fait en dernier, après qu'a été décrite l'action de grâces qu'est son sacrifice. Ce n'est donc point par une plus ou moins vaine recherche de la grâce ou de la musicalité verbale, mais essentiellement pour rendre l'expression vivante, pour la faire adhérer étroitement à la vie de la pensée, que le poète infléchit ainsi la syntaxe. Nous avons pris l'exemple où l'ordre normal des mots est le plus cherché; mais toujours, et souvent sans violenter à ce point la syntaxe prosaïque, on sent chez Hölderlin cette préoccupation et cette recherche.

C'est moins par leur côté logique que par leur côté plastique que s'enchaînent chez lui les idées, ou l'évocation des idées. Le procédé antithétique est courant. Cette loi du balancement compensateur exprimée par Panthea dans le vers :

*Ich weiss, es muss,
Was göttlich ist, hinab*¹

et qui est comme le thème lyrique du drame tout entier, se retrouve jusque dans le détail de l'expression verbale, qui se fait antithétique :

*Verdamme nicht
Den Herrlichen, dem so sein Glück zum Unglück ward,
Der sterben muss, weil er zu schön gelebt,
Weil ihn zu sehr die Götter alle liebten...
... Unendlich trifft es den Unendlichen...*².

1. Je sais, il faut
Que ce qui est divin périsse.

III, 121.

2. Ne condamne pas
Le magnifique, dont le bonheur devint malheur,
Qui doit mourir parce qu'il a vécu une vie trop belle,
Parce que les Dieux l'ont trop aimé...
L'être infiniment grand succombe sous un poids infini.

III, 534.

Ces vers qui marquent trop évidemment le balancement cherché n'apparaissent que dans un premier brouillon; Hölderlin les a supprimés aussitôt parce qu'ils contrevenaient à la discrétion coutumière de sa technique.

C'est le poids des idées qui fait leur correspondance, leur valeur musicale qui fait leur équilibre.

La contre-partie de ce lyrisme est l'absence trop flagrante de mouvement dramatique. Sur les 365 vers que comporte la scène de l'adieu d'Empédocle aux Agrigentins sur l'Etna à partir du moment où il refuse la couronne qui lui est offerte, à peine 62 sont prononcés par d'autres que par Empédocle; encore leurs interruptions ne rompent-elles en rien le cours de la pensée du héros.

Hölderlin a certainement senti que dans cette première version de son drame le lyrisme étouffait trop complètement le mouvement dramatique; c'est ce qui l'a incité à reprendre son sujet et à élaborer une seconde version de *der Tod des Empedokles*.

DER TOD DES EMPEDOKLES II.

La seconde version de *der Tod des Empedokles* est relativement aisée à dater; c'est un passage de cette version que Hölderlin recopie dans une lettre à son frère du 4 juin 1799 pour lui donner un échantillon de son travail. On peut donc placer le remaniement de *der Tod des Empedokles* au printemps de 1799, six mois environ après qu'il est arrivé à Homburg. La comparaison entre les deux versions, pourtant si proches l'une de l'autre dans le temps, révèle une évolution décisive du poète.

Cette fois, Hölderlin annonce « une tragédie en cinq actes » — nous n'en possédons que les trois premières scènes, et il est douteux qu'il en ait écrit d'autres.

Il se décide à supprimer la scène initiale de la première version, la scène des deux jeunes filles. Au moment où il rédige le brouillon du remaniement il hésite encore et porte sur sa feuille l'indication : *Panthea. Delia*. Lors de la mise au net, cette indication disparaît. Hölderlin explique cette suppression. Il le fait à vrai dire de façon indirecte et sans allusion au fait précis qui nous occupe; mais Hölderlin accoutume son lecteur à chercher sous ses affirmations son propos secret et sa préoccupation profonde.

On peut trouver un éclaircissement à la suppression de la scène Panthea-Delia dans les commentaires dont il accompagne l'envoi à Neuffer de l'élégie *Emilie vor ihrem Brauttag* et dans les considérations générales sur l'essence de la tragédie auxquelles il se livre à cette occasion.

En particulier il se demande comment on peut parler d'amour dans une tragédie selon le type classique, c'est-à-dire rigoureusement héroïque. Il en vient à la conclusion que la forme tragique ne peut exprimer des sentiments tendres et amoureux sans perdre son caractère tragique — que les sujets « sentimentaux » trouvent leur expression appropriée dans une forme élégiaque.

Donc pour respecter les genres tranchés Hölderlin supprime de son drame la scène entre Panthea et Delia (ou Rhea), tandis que par ailleurs il écrit l'élégie d'Émilie et de Claire — sujet « sentimental », c'est-à-dire tendre, traité de façon « sentimentale », c'est-à-dire, selon la terminologie schillérienne, moderne.

La forme tragique, dit-il dans cette même lettre à Neuffer, est la plus rigoureuse de toutes les formes poétiques : *die strengste aller poetischen Formen, die ganz dahin eingerichtet ist, um ohne irgend einen Schmuck fast in lauter grossen Tönen, wo jeder ein eignes Ganze ist, harmonisch wechselnd fortzuschreiten, und in dieser stolzen Verläugnung des Accidentellen das Ideal eines lebendigen Ganzen so kurz und zugleich so vollständig und gehaltreich wie möglich, deswegen deutlicher, aber auch ernster als alle andre bekannte poetische Formen darstellt*¹. En vertu de ce principe de rigueur Hölderlin va essayer de faire disparaître de son drame tout ce qui est accessoire, ornement accidentel. Il cherche le drame nu, fortement charpenté, dont la beauté n'est pas décorative, mais inhérente à la structure.

Cet effort de dépouillement se marque dans l'élimination de la scène Panthea-Delia à cause de son caractère élégiaque, et

1. ... La plus rigoureuse de toutes les formes poétiques, qui est tout entière orientée de telle manière que, sans ornementation aucune et presque exclusivement par des tons graves dont chacun forme une unité à lui seul, elle progresse en un harmonieux changement, et que dans ce fier refus de l'accidentel elle représente l'idéal d'un tout vivant de façon aussi concise et en même temps aussi complète que possible — donc de façon plus explicite, mais aussi plus sérieuse que n'importe quelle autre forme connue de poésie. » III, 411.

aussi dans le remaniement profond que Hölderlin fait subir à la scène Hermokrates-Mekades, qui correspond à la scène Hermokrates-Kritias de la première version, et qui devient la première scène du drame. Cette scène est entièrement écrite à nouveau, en un rythme plus bref, plus dur, non pas plus rapide, mais plus intense. Les vers plus courts, les répliques concises, les images directes montrent une évolution du style de Hölderlin. Il y avait moins loin de la phrase d'*Hyperion* à celle de la première version de *der Tod des Empedokles* que de cette version à la seconde qui lui succède à quelques semaines peut-être d'intervalle. Ici, plus de ce phrasé qui traduit en de longues périodes balancées une inspiration abondante, harmonieuse et souple; plus de ces répétitions, de ces énumérations qui laissaient transparaître dans la langue une certaine joie de vivre, un plaisir quelque peu facile de l'auteur à se livrer à son talent et à son verbe. Maintenant le poète martèle sa phrase, place chaque terme, cerne chaque contour. D'où une tension du style qui lui donne comme une densité métallique, un éclat dur, et trahit chez l'auteur à la fois plus de force et un plus profond désespoir. On sent toute la violence de cette âme dans les vers où le prêtre expose sa mission, qui est d'étouffer tout ce qui vit, d'obscurcir la lumière divine, pour ménager, dit-il, la faiblesse humaine :

*Drum binden wir den Menschen auch
Das Band ums Auge, dass sie nicht
Zu kräftig sich am Lichte nähren.
Nicht gegenwärtig werden
Darf Göttliches vor ihnen,
Es darf ihr Herz
Lebendiges nicht finden.*

Il y a loin de l'éloquente indignation d'Empédocle, dans la première version, à cette haine froide. Nous retrouvons la même

1. Aussi attachons-nous sur les yeux des hommes
Un bandeau, afin qu'ils ne se nourrissent pas
Trop puissamment de la lumière.
Le Divin devant eux ne doit pas
Devenir présent,
Le Vivant, leur cœur
Ne doit pas le trouver.

violence dans la description que fait le prêtre de la douleur du sage effondré, livré à la vengeance de son adversaire :

*abgeerntet ist das Feld,
Verlassen liegts, und nach Gefallen gehn
Die Stürme drüber hin und unsre Pfade.*

A peine s'agit-il ici d'une image poétique; les trois derniers mots, en rejet à la fin de la période, en font une réalité fortement présente.

Cette concision s'explique un peu par le retour de Hölderlin aux modèles antiques; à cette époque, nous l'avons vu, il songe à écrire quelques essais sur la littérature grecque. On retrouve l'écho du chœur sophocléen *πολλὰ τὰ δεινὰ* dans les vers que prononce Empédocle devant son disciple; c'est au milieu de ce passage que s'interrompt d'ailleurs le manuscrit, comme si Hölderlin avait tout d'un coup redouté de se mettre en parallèle avec son modèle grec et renoncé à la tâche entreprise :

*Wirken soll der Mensch,
Der sinnende, soll entfaltend
Das Leben um ihn fördern und heitern.
Denn hoher Bedeutung voll,
Voll schweigender Kraft umfängt
Den ahnenden, dass er bilde,
Die grosse Natur...
Und viel vermag er; und herrlich ist
Sein Wort, er wandelt die Welt
Und unter den Händen...2.*

Mais on sent bien plus proche encore le Prométhée d'Eschyle,

1. Moissonné est le champ,
Il est là abandonné, et comme il leur plaît passent
Sur lui les ouragans et nos sentiers.
III, 183.
2. Agir, c'est le devoir de l'homme,
Lui, plein de pensées, il doit développer,
Favoriser et remplir de joie la vie autour de lui.
Car pleine d'un haut présage,
Pleine d'une silencieuse force, la grande nature entoure
Celui qui pressent, afin qu'il donne forme....
Et il peut beaucoup; et splendide est
Sa parole, il transforme le monde,
Et sous ses mains...
III, 194 et suiv.

Hölderlin pour donner au drame plus de rigueur en éliminant les thèmes lyriques et en ôtant au style son abondance première. jusque dans des détails : le peuple, dit le prêtre, rend grâce à Empédocle d'avoir ravi le feu du ciel :

*Sie dankens ihm,
Dass er vom Himmel raubt
Die Lebensflam'm' und sie
Verräth den Sterblichen¹.*

Il se repentira, ajoute-t-il, d'avoir trop aimé les hommes :

*er wird es büssen,
Dass er zu sehr geliebt die Sterblichen².*

Les deux premières scènes du drame de Hölderlin semblent calquées sur les deux premières scènes du *Prométhée enchaîné* : d'abord le dialogue entre Hermokrates et Mekades, qui ressemble au dialogue de Kratos et d'Héphaïstos enchaînant Prométhée ; puis le monologue d'Empédocle, parallèle au monologue de Prométhée cloué sur son rocher.

Il semble aussi que les orgueilleux discours d'Empédocle rapportés par Mekades témoignent chez Hölderlin d'une récente lecture des textes du sage grec, en particulier des *καθαρμοι*³. Il suffit de lire les fragments d'Empédocle pour être frappé de la façon dont Hölderlin y a puisé plus que quelques expressions, quelques images ; Hölderlin rencontrait en Empédocle un génie poétique proche parent du sien et trouvait là un exemple l'incitant à suivre sa pente et à cultiver un lyrisme philosophique, une mythologie cosmogonique qui fait que ses derniers hymnes n'ont guère dans la littérature entière d'autre terme de comparaison, après Pindare, que la poésie des philosophes présocratiques.

Dès la seconde version de *der Tod des Empedokles* cette influence est sensible dans le style. Nous montrions l'effort qu'a fait

1. Ils le remercient
De dérober au Ciel
La flamme de vie et
De la livrer aux mortels.
III, 174.

2. Il s'en repentira,
D'avoir trop aimé les mortels.
III, 175.

3. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*. I, 173-216.

Il est parvenu en effet à réduire complètement ce que la première version avait d'élégiaque. Mais il ne l'a fait que pour tomber dans une autre forme de lyrisme : le lyrisme hymnique. Ainsi dans la première version Hermokrates décrivait avec un lyrisme coloré la force d'Empédocle lancée à travers le monde :

*... sein entschlafner Geist
Entzündet neu an seiner Rache sich,
Und, halberwacht, ein fürchterlicher Träumer, spricht
Er, gleich den alten Übermüthigen,
Die mit dem Schilfrohr Asien durchwandern,
Durch sein Wort sei'n die Götter einst geworden.
Dann steht die weite lebensreiche Welt
Wie sein verlornes Eigentum vor ihm,
Und ungeheure Wünsche regen sich
In seiner Brust, und wo sie hin sich wirft,
Die Flamme, macht sie eine freie Bahn¹.*

Dans la seconde version, Mekades rapporte simplement les propos d'Empédocle devant le peuple assemblé, il reproduit mot pour mot cette prédication :

*... ihr ehret mich,
Antwortet' er, und thuet recht daran;
Denn stumm ist die Natur,
Es leben Sonn' und Luft und Erd' und ihre Kinder
Fremd umeinander,
Die Einsamen, als gehörten sie sich nicht...².*

C'est là, techniquement parlant, le premier en date des grands hymnes de Hölderlin. Nous y saisissons sur le vif l'articulation

1. Et son esprit qui est endormi
Verra sa flamme ravivée par la vengeance;
Éveillé à demi, rêveur épouvantable,
Pareil aux vieillards arrogants
Qui, le roseau à la main, parcourent l'Asie,
Il dira que de son verbe jadis les Dieux sont nés.
Alors le monde immense, foisonnant de vie,
Lui apparaîtra comme son bien perdu,
Et de monstrueux souhaits s'agiteront
Dans sa poitrine, et la flamme, là où elle se portera,
Saura se frayer une libre voie.

III, 84.

2. Vous m'honorez,
Répondit-il, et vous faites bien;
Car muette est la nature.
Soleil, Air et Terre et leurs enfants
Vivent étrangers les uns aux autres,
Les solitaires, comme s'ils ne s'appartenaient pas.

III, 177.

qui le mène d'un lyrisme eloquent, sensible, elegiaque, à un lyrisme d'incantation, dense, violent, magique. Hölderlin a été de l'un à l'autre lyrisme en passant par le drame : le drame en a pâti. La première version de *des Tod des Empedokles* est trop élégiaque, la seconde trop hymnique, à toutes deux il manque la tension dramatique. Sans doute Hölderlin s'est-il rendu compte que, voulant éviter une forme de lyrisme, il est tombé dans l'autre, et il a senti qu'il lui fallait renoncer à être jamais un poète tragique. Le manuscrit de la seconde version s'interrompt précisément au milieu d'un passage hymnique : comme si Hölderlin renonçait à son projet, décourage de voir sa pente lyrique plus forte que son propos dramatique.

EMPEDOKLES AUF DEM AETNA

Hölderlin, croyons-nous, est conscient de cette transformation de son lyrisme. Comment ne pas voir une allusion personnelle, et plus qu'une allusion, dans les paroles qu'il prête à son héros dans la dernière version du drame, *Empedokles auf dem Aetna* :

... *Ruhe brauch' ich wohl, zu träge sind,
Zum schnellgeschäftigen Spiel der Sterblichen
Die Glieder mir, und hab ich sonst dabei
Ein feiernd Lied in Jugendlust gesungen,
Zerschlagen ist das zarte Saitenspiel.
O Melodien über mir! ihr mächtigen
Ihr liebenden, lebendigen Akkorde!
Mit euch! mit euch! — Es war ein Scherz!
Und kindisch wag' ich sonst euch nachzuahmen.
Ein leichtes Echo tönt' in mir und unverständlich, nach
Nun hör ich ernster euch, ihr Götterstimmen!*

- i. Oui, j'ai besoin de repos; trop lents
 Pour suivre le jeu agile des mortels
 Sont devenus mes membres; et si j'ai chanté jadis
 Dans une joie juvénile un chant de fête,
 Aujourd'hui la lyre légère est brisée.
 O melodies plus haut que moi, vous puissants,
 Vous, aimants, vivants accords,
 Entraînez, entraînez-moi! C'était un jeu!
 Et l'enfant que je fus osait vous imiter.
 En moi résonnait, faible, un écho dont le sens m'échappait;
 Maintenant je vous prête, ô voix des Dieux, une oreille plus grave.

En effet cette dernière tentative pour réaliser l'œuvre dramatique projetée se place au moment où Hölderlin a dû abandonner son projet de revue, ce à quoi correspond la lassitude qu'exprime Empédocle : il se sent épuisé, incapable de participer au jeu agile des hommes. N'est-ce pas le ton découragé de la dernière lettre à Suzette Gontard, où il se reconnaît peu apte à tenir son rôle dans la comédie humaine et à jouer le jeu? *Und so hab' ich denn im Sinne, alle Zeit, die mir noch bleibl, auf mein Trauerspiel zu wenden*¹. Poète il sera, puisqu'il ne peut être si peu que ce soit homme d'action. Mais poète d'un lyrisme nouveau. Autrefois, dans la joie de la jeunesse, son chant était une fête des sens. *Zerschlagen ist das zarte Saitenspiel*, le jeu tendre et léger de ses cordes est brisé. Maintenant il entend la voix plus grave des Dieux; il n'aspire plus qu'à être l'écho des mélodies fondamentales de la nature, un harmonique dans les accords puissants et profonds de la vie. Jamais critique a-t-il trouvé phrase plus claire et plus compréhensive pour marquer l'évolution du lyrisme de Hölderlin et pour caractériser ses poèmes de jeunesse et ses derniers hymnes, que Hölderlin lui-même?

Empedokles auf den Aetna est un suprême effort du poète pour surmonter les difficultés de la technique dramatique. A vrai dire un effort d'avance condamné. Hölderlin a beau faire plusieurs plans, nommés l'un *Szenenentwurf*, l'autre *Szenenskizze für die Fortsetzung*, dont il encadre la rédaction de trois scènes; il ne peut que reprendre sous une autre forme les thèmes qu'il avait déjà traités dans ses précédentes tentatives, et au bout de ces trois scènes, si les idées ne lui manquent pas pour continuer, c'est l'inspiration qui lui fait défaut pour les mettre en œuvre — sans doute parce que ce qu'il redit dans les trois scènes écrites répond à quelque chose de vécu, de personnel, tandis que le reste de la construction qu'il a élaborée reste dans son imagination encore trop schématique, et d'un intérêt insuffisamment direct.

Les éléments personnels que nous retrouvons dans les trois

1. « Et voilà comment j'ai l'intention de consacrer à ma tragédie le temps qui me reste. » III, 448.

scènes : monologue d'Empédocle, dialogue d'Empédocle et de Pausanias, dialogue d'Empédocle et du sage Manes, portent la marque de la transformation, nous dirions presque de la conversion qui s'est opérée en Hölderlin, et dont nous indiquons plus haut le sens général.

Le premier trait caractéristique est une indication scénique : le drame commence par un monologue d'Empédocle qui porte la remarque : *Empedokles, vom Schlaf erwachend*. Le drame débute maintenant beaucoup plus tard ; poursuivant le mouvement de concentration, de rigueur, qui s'annonçait dans le passage de la première à la seconde version de *der Tod des Empedokles*, Hölderlin supprime cette fois non seulement la scène accessoire des deux jeunes filles, mais tout le premier acte ; le héros apparaît dès le début avec toute sa sérénité retrouvée ; le seul élément dramatique de la conception primitive, la souffrance d'Empédocle, les mouvements de foule qui le chassent de sa patrie — tout cela a disparu ; Empédocle est sur les flancs de l'Etna, tout le passé douloureux n'est présent que dans le souvenir qu'il en a. C'est déjà le « jour nouveau » qui luit, disparue est toute trace de mesquin et de faiblesse humaine. En esprit, il a déjà quitté cette vie et lui jette un regard apaisé, comme le navigateur porté par un bon vent se retourne vers le port dont il vient de sortir.

Cette euphorie née d'un accomplissement de la solitude et de l'approche de la mort rappelle une fois de plus le ton de Rousseau dans la première lettre des *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Hölderlin développe le thème de la solitude avec une précision qui laisse deviner qu'il traduit là un sentiment personnel. Dans la seconde version de *der Tod des Empedokles*, il s'écriait déjà :

Allein zu seyn und ohne Götter, ist der Tod !¹

Mais la solitude dont il était question n'était guère encore que le sentiment d'abandon que ressent par exemple le saint de qui

1. Être seul et sans Dieux, c'est la mort !

Dieu s'est retiré. Dans *Empedokles auf dem Aetna* cette solitude prend un accent plus humain : on pressent la séparation définitive de Hölderlin et de Suzette Gontard. Le projet de revue, dernier espoir qu'avait Hölderlin de fonder près d'elle son existence, ayant échoué, il a décidé de partir et de suivre seul son destin. L'adieu d'Empédocle à Pausanias est en même temps l'adieu à Suzette Gontard et la consolation qu'il lui adresse. Il n'est plus temps de s'indigner du sort qui sépare ceux qui s'aiment. C'est une loi de nature que tout doit finir, que tout ce qui était uni se sépare, sans attendre même la mort brutale :

*Sieh auf und wags! was Eines ist, zerbricht,
Die Liebe stirbt in ihrer Knospe nicht
Und überall in freier Freude theilt
Des Lebens luftger Baum sich auseinander.
Kein zeitlich Bündnis bleibt, wie es ist,
Wir müssen scheiden, Kind! und halte nur
Mein Schicksaal mir nicht auf und zaudre nicht*¹.

Empédocle veut que son disciple continue à vivre parmi les hommes, prenne part à l'existence toujours rajeunie du monde, même s'il ne reste plus du maître qu'un souvenir qui revient le soir :

*O sieh! es glänzt der Erde trunknes Bild
Das göttliche, dir gegenwärtig Jüngling...
... Da gehe du und wandle taumellos
Und menschlich mit und denk' am Abend mein*².

1. Vois, et ose! Ce qui est un, se rompt,
 Dans ses bourgeons l'amour ne meurt point;
 En tous lieux avec une libre joie
 Se divise l'arbre aérien de la vie.
 Nul lien soumis au temps ne reste ce qu'il est,
 Nous devons nous séparer, enfant! et ne viens pas
 Entraver mon destin, et n'hésite pas.

III, 211.

2. O regarde! l'image enivrée, la divine image de la Terre
 Brille pour toi, jeune homme, de toute sa présence!
 ... Va donc et marche sans chanceler,
 Prends le chemin des hommes et pense à moi le soir.

III, 211.

Car son destin à lui n'est pas humain, et là leurs voies se séparent :

*Du musst es wissen : dir gehör ich nicht
Und du nicht mir, und deine Pfade sind,
Die meinen nicht; mir blüht es anderswo...¹.*

Il n'a ni le droit ni le pouvoir de faire partager son destin à Pausanias; il lui faut aller seul sur la voie qui lui est tracée, vers l'accomplissement de sa mission.

Car dans cette nouvelle version Empédocle éprouve qu'il a une mission à remplir. Mission divine, qui apparaît dans le dialogue d'Empédocle et du sage vieillard que Hölderlin désigne à la fin de la scène du nom de Manes. Hölderlin, qui n'est plus porté par l'indignation comme dans *der Tod des Empedokles*, trouve trop mesquine la figure du prêtre telle qu'il l'avait d'abord conçue. Il lui substitue un double personnage dont il a puisé l'idée dans l'*Œdipe* de Sophocle, de même que dans la première scène on pourrait voir une réminiscence de l'aveugle arrivant à Colone où il doit toucher au terme de ses épreuves et où il retrouve la paix de l'âme. Sur le modèle de Créon Hölderlin esquisse la figure du Roi, frère d'Empédocle, et son adversaire d'autant plus irréductible qu'il lui est plus semblable, d'autant plus diamétralement opposé qu'il lui est en quelque sorte symétrique². Sur le modèle de Tirésias Hölderlin dessine le personnage du vieillard aveugle, mais prophétiquement clairvoyant, qui est à Empédocle ce que le prophète est au Messie : non pas celui qui est grand, mais celui qui comprend la grandeur ; celui qui comprend le destin, non celui qui porte en lui le destin. Celui qu'il annonce, le sauveur, le régénérateur du monde et de son peuple, c'est Empédocle : *ein Grössrer ists, denn ich!*³ s'écrie le vieillard. Car le vieillard, Manes, comme l'appelle Hölderlin en souvenir sans doute de ses

1. Tu dois le savoir : à toi je n'appartiens pas,
Et toi non plus à moi; et tes chemins
Ne sont pas les miens; il est pour moi d'autres fleurs.

III, 210.

2. Peut-être est-on aussi en droit de supposer une réminiscence du couple des frères ennemis dans la *Tempête*; car Hölderlin avait lu Shakespeare.

3. Quelqu'un qui est plus grand que moi!

III, 220.

études théologiques, qui avaient dû le familiariser avec les hérésies, en particulier le manichéisme, n'est qu'un homme parmi les autres, seulement plus clairvoyant. Tandis qu'Empédocle est une force de la nature. Avec les humains il n'était pas à son aise ; il n'était pas du troupeau ; il était parmi eux comme l'eau et le feu, son esprit était l'un des éléments, l'une de ces forces primitives dont se sert l'histoire pour agir sur le destin de l'humanité : comme ces éléments qui un jour échappent à l'homme lorsqu'il croit les avoir domestiqués, et qui d'esclaves deviennent destructeurs, apportant avec eux la mort et forçant ainsi la vie à prendre des formes nouvelles, rendant à la nature ce que l'art lui avait enlevé, Empédocle était parmi les hommes la force révolutionnaire, destructrice du présent et créatrice d'avenir. Les hommes, en le bannissant, l'ont rendu à lui-même, lui ont révélé sa dangereuse mission.

Que signifie exactement cette attitude messianique du nouvel Empédocle ? Il est difficile de le bien comprendre si l'on s'en tient uniquement au texte de la scène entre Empédocle et Manes ; les allusions, pour précises qu'elles soient, restent obscures, parce que le ton est prophétique et sibyllin. Hölderlin met en appendice à l'esquisse du drame cette note explicative : *Manes... sagt (Empedokles) sei der Berufene, der tödte und belebe, in dem und durch den eine Welt sich in sich auflöse und erneue*¹.

Lorsque dans la dernière scène du drame Manes, le prophète, demande à Empédocle s'il est sûr de sa mission, sûr d'être bien le Messie qui doit réconcilier les dieux et les hommes et fondre en une nouvelle et plus douce union le monde rongé par la discorde, mission qui seule lui donne le droit, mais aussi lui impose le devoir de faire volontairement le sacrifice de sa vie, ce que Manes entend par « la discorde du monde », *der Streit der Welt*, n'est pas très clair. Empédocle est plus précis ; lorsqu'il fait le récit de sa vie parmi les Agrigentins, il décrit une période de troubles sociaux et moraux où les liens humains n'ont plus de valeur, où l'humanité n'est plus respectée ; il a pressenti la déchéance de son peuple.

1. « Manes dit... qu'Empédocle est l'Appelé, qui tue et ressuscite, dans lequel et par lequel un monde se dissout en lui-même et se renouvelle. » III, 227.

C'est pour empêcher cette déchéance qu'il s'est offert en sacrifice expiatoire :

... gewaltiger,
Wie Wasser, schlug die wilde Menschenwelle
Mir an die Brust, und aus dem Irrsaal kam
Des armen Volkes Stimme mir zum Ohre.
... Da fasste mich die Deutung schauernd an;
Es war der scheidende Gott meines Volks!
... Und ihn zu sünnen, gieng ich hin¹.

Le destin d'Empédocle, qui dans les premières versions était personnel, individuel, est maintenant lié au destin de son peuple, à l'évolution de l'humanité, à l'histoire des civilisations. Dans l'esquisse des actes suivants, nous lisons cette phrase révélatrice : *Auch der Mensch, der seines Landes Untergang so tödtlich fühlte, könnte so sein neues Leben ahnen*². Empédocle n'est plus le révolutionnaire qui bouleverse la société. Il est l'homme élu entre tous pour vivre en lui le destin de son peuple, souffrir de sa décadence et, par le sacrifice de sa vie, sacrifice qui est le symbole de toute régénération, régénérer son peuple. Cela donne au personnage d'Empédocle un arrière-plan grandiose, puisque son ombre se projette, comme celle du Christ³, sur l'histoire des peuples et en prend les vastes proportions.

Mais la grandeur du sujet et le degré d'abstraction que cela lui impose semble défavorable à l'inspiration dramatique. Le mystère qui enveloppe les appels de Manes est plus épique, biblique, qu'il n'est tragique, hellénique. Hölderlin semble éprouver la difficulté qu'il y a à rendre concret, poétique, ce qui est chez lui, non

1. Se faisant plus puissante,
Pareille à l'eau, la vague sauvage des hommes assiégeait
Ma poitrine, et du tumulte fou
La voix du peuple malheureux montait à mon oreille.
... Alors le sens de ces choses me fit frissonner;
C'était le Dieu de mon peuple qui se séparait de lui!
... Et pour l'apaiser par mon sacrifice je partis.

III, 222.

2. « Et l'homme qui sentait de façon si mortelle la fin de son peuple pouvait ainsi pressentir sa vie nouvelle. » III, 227.

3. Il s'agit en particulier du Christ tel que le conçoit Hegel dans son essai de jeunesse : *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*, qui date de 1797. Le Christ y est l'homme de tout un peuple, l'homme qui se sacrifie pour que meure en lui un monde, et que renaisse un monde nouveau.

plus comme autrefois le résultat d'une expérience sensible, mais le fruit d'une méditation et d'un effort de généralisation. Son intention, sibylline dans le drame, ne devient claire que si l'on connaît un long essai de Hölderlin intitulé : *Grund zum Empedokles*, qui est l'argument d'*Empedokles auf dem Aetna*, et explique ce que le poète a voulu faire. Il faut remarquer pourtant que, si le drame n'a pu être poussé au delà de la troisième scène parce que l'idée en était trop vaste et trop abstraite pour se prêter à une forme poétique, l'essai non plus n'est pas terminé. Comme si Hölderlin se fût soudain impatienté et n'eût plus supporté la froideur d'un texte philosophique, il s'est interrompu au milieu d'une phrase pour jeter sur le papier le plan d'*Empedokles auf dem Aetna*; et tous deux devaient rester fragmentaires. †

CHAPITRE III

LES FRAGMENTS PHILOSOPHIQUES

Nous avons vu converger dans *Empedokles auf dem Aetna* d'une part l'inspiration personnelle, poétique, que nous avons suivie à travers les successives versions du drame, d'autre part une pensée qui ne se laisse expliquer complètement que lorsqu'on suit le cours de la méditation philosophique de Hölderlin dans les années et surtout dans les mois qui ont précédé. Ceci nous conduit aux textes philosophiques que l'on a retrouvés dans les papiers de Hölderlin à l'état d'ébauches et de fragments.

Hölderlin n'a jamais été un philosophe systématique, ni même un philosophe tout court. Il n'a jamais pu se résoudre à donner une forme achevée et définitive à un texte n'ayant d'autre but que d'exprimer une pensée. Mais de tout temps il a éprouvé le besoin de jeter sur le papier quelques phrases ou quelques pages traduisant en un vocabulaire abstrait ses méditations.

Le plus ancien de ces textes, qui date sans doute de Tübingen, n'est pas une œuvre personnelle; Hölderlin y note quelques phrases des *Lettres de Jacobi* sur Spinoza où il reconnaît et où nous reconnaissons une pensée parente de la sienne¹. Ainsi le passage où Lessing écarte la foi orthodoxe, pour n'adhérer qu'au fameux *Ἐν καὶ πᾶσι*, dont nous savons que Hölderlin dans sa jeunesse fit une devise; celui où Lessing relève chez Leibniz une pensée spinoziste, selon laquelle Dieu est perpétuellement en état de flux et de reflux, de diastole et de systole, d'expan-

1. Jacobi, *Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn* (*Gespräch mit Lessing*). Voir III, 231 et suiv.

sion et de contraction — rythme qui est à proprement parler la création et la vie du monde. De même Spinoza et Leibniz se rencontrent dans leur explication de notre sentiment de la liberté; Leibniz compare ce sentiment à celui d'une aiguille magnétique qui aurait envie de se tourner vers le nord et croirait le faire indépendamment de toute cause; Spinoza le compare à celui d'une pierre qui serait douée de conscience, et saurait qu'elle fait tous ses efforts pour poursuivre le mouvement dont elle est animée. Ceci ne fait-il pas penser à l'attitude qui sera celle d'Empédocle — et celle de Hölderlin — conscient de son inéluctable destin, et qui pourtant garde le sentiment de sa liberté dans la mesure où il fait effort non pour résister à son destin, mais au contraire pour l'accomplir en le devançant, sans attendre d'être contraint? Enfin Hölderlin note l'idée de Lessing selon laquelle le but du chercheur est d'atteindre l'être, et non pas la connaissance. Il a rempli sa mission non lorsqu'il a fourni une explication — l'explication n'est qu'un moyen, non la fin dernière — mais lorsqu'il a révélé une existence, nous voudrions même dire : une présence. Nous retrouvons ici le poète que nous avons vu poursuivant en dernier ressort, non des idées, mais la présence sensible — non des expressions, mais à travers l'expression l'inexprimable, l'indissociable, la simple et directement sensible réalité.

On pourrait trouver dans ce texte qui n'est pas de Hölderlin, mais simplement choisi par lui, la trace de ses convictions et de ses tendances fondamentales.

Nous ne nous attacherons pas à l'aspect philosophique des essais, mais plutôt nous chercherons dans quelle mesure ils nous renseignent sur la personne de Hölderlin, sur la forme de son esprit, sur ses convictions profondes. Souvent Hölderlin s'efforce de donner à ses réflexions un tour abstrait et une portée générale; et pour cela il se sert du vocabulaire philosophique courant à son époque, dans son milieu. Ce qui importe, c'est moins de rechercher des rapports avec la pensée de Hegel ou de Schelling dont il emprunte souvent la terminologie — les rapprochements sont aussi faciles que dangereux, Hölderlin n'étant aucunement un

philosophe, mais un poète — que de retrouver sous le vocabulaire abstrait une pensée vivante, les attitudes d'un esprit, les traits d'un tempérament.

Nous distinguons dans les essais plusieurs groupes, plusieurs couches successives. Tout d'abord trois essais scolaires qui semblent dater du séjour de Hölderlin à Iéna. Puis une série d'aphorismes correspondant aux années de Francfort. Ensuite des fragments d'essais, les plus nombreux, qui sont contemporains du projet de revue et gardent la trace visible du tour d'horizon intellectuel auquel se livre Hölderlin au début de son séjour à Homburg. Enfin deux essais immédiatement postérieurs, les plus ardu, qui expliquent la façon dont Hölderlin est passé de *der Tod des Empedokles* à *Empedokles auf dem Aetna*, d'une poésie personnelle à une poésie mythique, introduisant ainsi le dernier stade de la pensée hölderlinienne représenté dans les hymnes.

Les premiers essais, datant des études de Hölderlin à Iéna — sous le signe de Fichte et de Schiller — sont scolaires. En effet, ils ne répondent pas à ce qui fera quelque temps après l'essentiel des préoccupations de Hölderlin; or plus tard Hölderlin n'écrira plus que pour dire l'essentiel. Ils sont révélateurs pourtant. En particulier le premier exercice, *Hermokrates an Kephalus*, est une critique du « quiétisme scientifique »; il serait surprenant, dit Hölderlin, que la connaissance fût jamais achevée, alors que tous les autres efforts de l'homme restent inachevés, l'imperfection et l'inachèvement étant inhérents à la nature bornée de l'homme. L'effort de connaissance comporte un progrès indéfini, il n'est pas limité dans le temps. Il y a à la connaissance humaine une limite — Hölderlin tiendra toujours beaucoup, comme du reste Schiller, à cette représentation de la limite, *die schöne Gränze* — mais la limite pratique est individuelle et peut être portée toujours plus loin, sans jamais atteindre cette limite théorique qu'est l'absolu. C'est ainsi que Hölderlin voudrait caractériser l'effort de l'homme, et pas seulement sur le plan de la connaissance. Nous retrouverons cette notion beaucoup plus tard, lorsque Hölderlin violentera la langue allemande pour reculer les

limites de l'exprimable, en sachant toujours que son effort n'aura pas de fin et ne sera qu'un effort d'approximation.

Le second exercice porte sur l'idée de peine : Hölderlin reprend sans le nommer l'exemple de Rousseau dans l'*Émile* : le précepteur défend à l'élève de faire quelque chose ; pourquoi ? demande l'élève. Parce que cela est mal fait. Pourquoi cela est-il mal fait ? Parce que je vous le défends, et vous punis si vous transgressez ma défense. Pourquoi me punir, pourrait dire l'élève, si je transgresse une loi que je ne comprends ni, par conséquent, ne connais, étant donné que je ne la puis connaître qu'à partir du moment où je suis puni ? Le cercle vicieux dans lequel Rousseau enferme son précepteur a frappé Hölderlin, pour qui le progrès de la pensée et sa démarche compte plus que l'idée qui en est le fruit — le mérite du chercheur, disait-il après Lessing, nous l'avons vu, étant ailleurs que dans l'explication qu'il trouve. Bien que l'essai s'interrompe trop tôt, nous devinons comment Hölderlin résout le cercle de pensée en une progression, avec l'aide de Kant et la notion d'une loi antérieure à toute sanction. En effet l'essai suivant apporte en quelque sorte la réponse : c'est la loi de liberté, *das Gesez der Freiheit*, qui commande ; c'est d'elle, seul guide de l'être doué de conscience et capable de résister à ses impulsions naturelles, que vient la peine, qui est la limite imposée au naturel. Ainsi se préfigure la notion d'une « faute sans responsabilité » : celle qui consiste à transgresser une loi qu'on ignore — notion qui se précisera dans *Empedokles*. Se détournant de Rousseau par une phrase aussi claire que celle-ci : *Die Moralität kann also niemals der Natur anvertraut werden*¹, Hölderlin oppose l'homme conscient, cohérent, libre, à l'homme à l'état de nature, soumis aux hasards des influences naturelles, subordonné aux variations du temps et des circonstances. Il est à noter que, tout en reprenant là — sans doute à travers Schiller — une notion kantienne, Hölderlin insiste sur son aspect concret : la recherche d'une personnalité cohérente, qui semble, d'après son texte, le but de la vie morale.

1. « La moralité ne peut donc en aucun cas être confiée à la nature. » III, 240.

Les neuf aphorismes qui suivent nous semblent refléter la joie de vivre, l'aisance de pensée que nous avons constatée chez Hölderlin à Francfort. Ils ont un accent personnel, et ont en eux-mêmes une valeur de premier ordre. Ils sont inspirés par la conscience que prend Hölderlin de sa production poétique.

L'enthousiasme, dit-il, comporte des degrés : depuis une simple bonne humeur jusqu'à la joie immense du grand général que l'inspiration vient visiter sur le champ de bataille. Tous ces degrés doivent exister aussi chez le poète, qui y trouve son bonheur et l'accomplissement de sa tâche. Mais Hölderlin ne veut pas que le poète se laisse entraîner ; il exige de lui la conscience constante du degré d'enthousiasme auquel il est parvenu ; de même que, dans l'action, la plus haute forme d'enthousiasme est celle du général visité par le génie au moment où il atteint le plus haut degré de conscience, de même le poète doit mesurer son enthousiasme, ne pas lui laisser dépasser la limite précise où il troublerait la lucidité — mais atteindre cette limite. Hölderlin esquisse les traits d'une tactique poétique permettant d'éviter l'excès de lucidité, qui est la froideur, et l'excès d'enthousiasme, qui est l'ivresse. Hölderlin donne au poète le conseil de conduire son inspiration, de diriger son enthousiasme. C'est le rôle de l'esprit, dit-il, de corriger instantanément les déviations de la sensibilité soit en freinant le sentiment, soit au contraire en le libérant. Hölderlin admet là que l'esprit, la conscience volontaire et lucide, peut agir sur la sensibilité d'une manière positive, en la libérant et en l'excitant — et non pas seulement en la contraignant, en la réduisant. C'est une constatation que nous avons faite, que nous ferons encore, que souvent l'inspiration de Hölderlin, à laquelle on ne dénierait pas la chaleur, est d'origine intellectuelle, et même quelquefois volontaire.

Le rôle que peut en particulier jouer la conscience est de donner à l'ambition du poète la patience. Nous voyons Hölderlin abandonner un poème — le cas se présente souvent, il explique l'état fragmentaire de beaucoup de textes — lorsqu'il lui semble avoir dit l'essentiel, avant d'avoir donné à l'inspiration son corps, ce qui comporte que l'on dise autre chose encore que l'essentiel.

Hölderlin a parfaitement conscience de ce défaut. Le poète, dit-il, doit s'habituer à la patience, à ne pas vouloir tout dire d'un coup, à ne chercher l'expression de son inspiration que dans un ensemble dont peut-être chaque partie ne le satisfait pas, parce qu'en chactune il ne dit rien d'essentiel : *Überhaupt muss er sich gewöhnen, nicht in den einzelnen Momenten das Ganze, das er vorhat, erreichen zu wollen, und das augenblicklich Unvollständige zu ertragen... bis am Ende der Hauptton seines Ganzen gewinnt.... Der herrschende Ton wird es nur darum seyn, weil das Ganze auf diese und keine andere Art komponirt ist*¹. Hölderlin a conscience de sa tendance à dédaigner ce qu'il éprouve comme n'étant pas essentiel, à le considérer comme du remplissage. Mais il réagit contre cette tendance par un souci permanent de l'ensemble, par une volonté constante de composition. Il faut se résoudre à ce qu'il y ait des passages qui par eux-mêmes ne soient pas poétiques, s'ils doivent concourir à un effet d'ensemble poétique : *Diss ist auch die höchste Poësie, in der auch das unpoëtische, weil es zur rechten Zeit und am rechten Orte im Ganzen des Kunstwerks gesagt ist, poëtisch wird*². D'ailleurs Hölderlin, pour soutenir cette volonté, fait appel à un autre instinct qui est profond chez lui : le besoin d'intégration, le besoin de placer tout ce qui est donné dans un ensemble harmonieux, sans qu'il subsiste de résidu ; donc ce qui n'est pas poétique doit trouver sa place dans le poème, comme l'erreur doit trouver sa place dans la vérité, si cette vérité est totale — ce qui est une condition essentielle pour qu'elle soit vraie. Il fait appel à cette joie que donne un ensemble harmonieux et total : *Das ist ewige Heiterkeit, is Gottesfreude, dass man alles Einzelne in die Stelle des Ganzen setzt, wohin es gehört*, et il achève son aphorisme sur les mots : *deswegen ohne Verstand, oder ein durch und durch organisirtes*

1. « En somme il faut qu'il s'habitue à ne pas vouloir à chaque moment isolé atteindre l'ensemble qu'il se propose, et à supporter l'inachèvement momentané... jusqu'au moment final où l'emporte le ton caractéristique de l'ensemble... Le ton dominant ne sera tel que si l'ensemble est composé de cette façon-là, et non d'une autre. » III, 243.

2. « C'est la plus haute poésie, celle où ce qui n'est pas poétique, dit au bon moment et au bon endroit de l'ensemble de l'œuvre d'art, devient poétique. » III, 243 et suiv.

*Gefühl keine Vortreflichkeit, kein Leben*¹. Cette phrase eût pu servir de directive à notre étude; Hölderlin caractérise ainsi son effort : la recherche d'une qualité, et d'une qualité vivante, par la réflexion, ou du moins par une sensibilité entièrement organisée. Hölderlin n'est pas livré à une inspiration aveugle. Chez lui, l'enthousiasme est réglé par la réflexion, ou du moins par une sensibilité disciplinée — équilibrée, compensée, rythmée.

C'est ainsi qu'il brise consciemment et reconstruit selon des lois autres que logiques la construction de la phrase. *Man hat Inversionen der Worte in der Periode. Grösser und wirksamer muss aber dann auch die Inversion der Perioden selbst seyn. Die logische Stellung der Perioden... — ist dem Dichter gewiss nur höchst selten brauchbar*². A l'enchaînement logique, causal de la phrase, le poète doit substituer une succession régie par les affinités sensibles des images et des idées.

Il manque apparemment un lien entre ces aphorismes de technique esthétique et une réflexion d'ordre général, le sixième aphorisme, dont le thème est indiqué dans la phrase : *Der hat viel gewonnen, der das Leben verstehen kann, ohne zu trauern*. Mais cette phrase est éclairée par la phrase immédiatement précédente : *Deswegen sollte alles Erkennen vom Studium des Schönen anfangen*³. La joie de vivre, qui seule donne une compréhension vraie de l'existence, trouve sa source dans le Beau. La joie que donne le Beau a un double mérite. D'une part c'est d'elle que l'homme tient le sentiment de sa liberté — ce qu'il accomplit avec joie, c'est qu'il n'a pas attendu d'être contraint par le destin pour l'accomplir — et cela lui donne une connaissance plus vivante, plus réelle des choses. D'autre part c'est dans la joie que l'homme éprouve l'harmonie des forces de son âme; tout devient

1. « C'est la joie éternelle, le bonheur d'un dieu, que de mettre chaque détail dans l'ensemble à la place qui lui revient. Aussi sans entendement, ou sans une sensibilité consciemment organisée, pas de qualité, pas de vie. » III, 244.

2. « On a des inversions de mots dans la période. L'inversion des périodes elles-mêmes doit être d'un effet plus grand encore. La suite logique des périodes... ne peut à coup sûr que rarement être utilisée par le poète. » III, 241.

3. « Celui-là a beaucoup gagné, qui peut comprendre la vie sans avoir l'âme en deuil... ». « Aussi toute connaissance devrait-elle partir de l'étude du beau. » III, 245.

alors bon et utile, même ce qui en soi serait une menace de souffrance et de déséquilibre : ainsi l'enthousiasme, ainsi la passion, ainsi même ce désespoir que donne le sentiment que tout est passager, mortel. Intégré dans la joie esthétique, ce sentiment exalte l'individu qui se sent borné, mais qui veut tirer le meilleur parti de ce que le destin lui attribue. Et si cet homme ne trouve pas autour de lui des objets dignes de lui inspirer cette joie, il se sent poussé à créer lui-même ces objets : il devient artiste, poète. Nous voyons donc là comment les notions esthétiques de Hölderlin se relient étroitement à son image du monde, puisque la vie véritable est selon lui celle où l'on jouit de la beauté et celle où l'on crée de la beauté.

Cette esthétique n'est pas, selon l'expression de Hölderlin une « monnaie courante ». Elle s'accompagne de beaucoup de fierté, du sentiment de la distance qu'il y a entre « les meilleurs », *die Vortrefflichen*, et les autres. Ceux qui valent doivent connaître leur valeur, et se bien distinguer des autres : ils ne doivent avoir de modestie qu'en face de l'idéal que chacun d'eux porte en soi. Fierté qui exige, puisque les rapports avec la foule sont nécessaires, une conduite prudente, sage, qui mette de la distance entre la foule et eux — un sentiment de la distance qui est sans haine comme sans concession, qui évite les extrêmes : l'isolement total et la perte de soi dans le monde, et qui seul permet de rendre l'existence féconde et supportable. L'esthétisme de Hölderlin n'est point lâcheté devant la vie et devant l'action ; sa fierté n'est pas refus de participer à la vie commune. Mais avant d'agir, il veut que l'on connaisse la portée de son action, sa valeur événementielle ; et s'il faut participer au train du monde, qu'on le fasse dans la mesure seulement où cela est nécessaire, et sans perdre jamais la distance, sans se mêler jamais.

Le dernier des aphorismes place la poésie, dans l'histoire des peuples, aux points critiques de cette histoire : au moment où ils naissent et au moment où ils meurent, au moment où ils passent de l'état de nature à la culture, ou bien où ils retournent de la culture à l'état de nature. Il se rattache directement au thème de *l'Empedokles*, au point qu'il paraît incertain qu'on puisse l'attri-

buer à l'époque francfortoise. N'y-a-t-il pas là l'écho des vers d'*Empedokles auf dem Aetna* :

*Denn wo ein Land ersterben soll, da wählt
Der Geist noch Einen sich am End, durch den
Sein Schwanensang, das letzte Leben tönet*¹.

Il est vrai que cette idée a pu se formuler à des moments différents de la vie de Hölderlin, d'autant que c'est une de ses idées familières que certains poètes annoncent la fin de leur monde, comme Empédocle la fin d'Agrigente, comme Rousseau la fin de la société monarchique, comme lui-même, peut-il espérer en secret, annonce la fin d'une époque de la société allemande.

Puis viennent, dans l'ordre chronologique, trois fragments inspirés par Homère et l'*Iliade* qu'on peut dater de l'époque où Hölderlin songeait à fonder une revue et à l'alimenter d'essais critiques. Nous avons signalé à l'occasion de ce projet de revue l'intérêt que porte alors Hölderlin à l'étude des caractères, des types d'humanité. Nous le voyons dans ses essais s'inspirer directement d'Homère pour dessiner la figure d'Empédocle, ainsi lorsque l'*Iliade* nous montre la progression et le dessin du caractère d'Achille : *bis am Ende, nachdem sein Leiden und sein Grimm aufs höchste gestiegen sind, nach fürchterlichem Ausbruch das Gewitter austobt, und der Göttersohn kurz vor seinem Tode, den er vorausweiss, sich mit allem, sogar mit dem alten Vater Priamus aussöhnt*². On croirait l'entendre exposer le déroulement d'*Empedokles*. De même lorsqu'Achille est infiniment blessé par l'attitude d'Agamemnon « parce que le jeune héros est d'une nature qui passe le monde fini » — ce qui semble par ailleurs un écho des humiliations subies par Hölderlin à Francfort, où il mesurait la gravité de l'insulte non à la taille de l'offense, mais à la grandeur de l'offensé.

1. Car lorsqu'un peuple doit mourir, l'Esprit
Fait une fois encore choix d'un homme, et celui-là
Chante son chant du cygne, sa vie expirante.

III, 223.

2. « ...Jusqu'à ce qu'à la fin, après que sa souffrance et sa colère ont atteint un comble, après avoir éclaté avec une violence épouvantable l'orage s'apaise, et que le fils des dieux, peu avant sa mort qu'il connaît d'avance, se réconcilie avec tous, et même avec le vieux Priam. » III, 249.

Hölderlin décrit trois types de caractères en concluant sur la nécessité où nous sommes de nous déterminer, c'est-à-dire de choisir un caractère, dans un essai intitulé *Ein Wort über die Iliade*. Mais il n'y est nullement question d'Iliade, quoique cela puisse faire logiquement suite aux pages sur Achille. Nous serions toutefois tentés de soupçonner que le titre est destiné à égarer le lecteur, à lui faire croire sincèrement à la portée générale de la description de trois caractères types. Or si le premier, le caractère « naturel », qui mène une vie harmonieuse dans un cadre étroit qu'il remplit exactement, n'évoque rien à notre mémoire, sinon peut-être le passage d'*Hyperion* où Hölderlin loue la vie d'une femme qui, sans sortir de sa sphère, la remplit harmonieusement et ainsi réussit son existence bien que la grandeur en soit absente, parce qu'elle est un être encore proche de la nature — il n'en est pas de même des deux autres. Hölderlin décrit ainsi un second caractère : *Ein anderer interessirt uns mehr durch Grösse und Stärke und Beharrlichkeit seiner Kräfte und Gesinnungen durch Muth und Aufopferungssaahe, aber er dünkt uns zu gespannt zu ungenügsam, zu gewaltsam, zu einseitig in manchen Fällen, zu sehr im Widerspruche mit der Welt*¹. Ce portrait rassemble trop de traits de Schiller pour que nous ne nous croyions pas autorisés à supposer que Hölderlin songeait à lui, à cette grandeur de caractère qui comporte trop de tension, une trop grande violence faite à la nature — un courage et un dévouement, une persévérance dont l'envers est une ambition incapable d'être juste, vraie, et de tenir compte de tout. Un troisième caractère au contraire — et ici nous ne pouvons nous empêcher de songer à Goethe — se signale par une plus grande harmonie intérieure, par la façon totale, intégrale, dont il reçoit du monde ses impressions et dont il les rend ; l'objet précis qui un instant le séduit ne lui fait pas perdre le sens du général, de ses relations avec l'universel. Mais peut-être, si sensible que soit son âme, ce sens du général le rend-il vis-à-vis des êtres personnels quelque peu incompréhensif. Höl-

1. « Un autre nous intéresse plutôt par la grandeur, l'énergie, la persévérance de ses forces et de ses pensées, par son courage et son dévouement, mais il nous paraît trop tendu, trop insatisfait, trop violent, trop limité dans certains cas, trop en contradiction avec le monde. » III, 250.

derlin semble se souvenir là de l'impossibilité à laquelle il s'était heurté, comme aussi Kleist et Beethoven, de se faire comprendre de Goethe, dont le regard planant n'avait guère prêté attention à la personne effacée du jeune précepteur. Hölderlin ne se plaint pas d'ailleurs; il partage les responsabilités et déclare un tel homme non seulement incompréhensif, mais aussi incompréhensible; il semble reconnaître implicitement qu'il n'a pas su non plus tirer parti de ses relations avec Goethe parce qu'il n'a pas pu le comprendre. C'est encore une assez fière façon de se défendre de toute aigreur; ne prend-il pas la précaution oratoire de dire qu'« il n'est pas rare que nous soyons tentés de penser que... » : *Wir sind nicht selten versucht, zu denken, dass er, indem er den Geist des Ganzen fühle, das Einzelne zu wenig ins Auge fasse, dass er, wenn andere vor lauter Bäumen den Wald nicht sehn, über dem Walde die Bäume vergesse, dass er bei aller Seele, ziemlich unverständlich, und desswegen auch für andere unverständlich sei*.

Un dernier fragment intitulé *Über die verschiedenen Arten, zu dichten* achève la série des études sur l'*Iliade*. Hölderlin y développe deux idées qui lui sont familières : l'une, que chaque poème doit avoir une tonalité générale qui veut être respectée dans le détail, si bien que, dit Hölderlin, dans un bon poème une seule période peut représenter symboliquement l'œuvre entière. Hölderlin emploie l'expression de *Redeperiode* à propos d'un poème; cela montre à quel point le poème est pour lui quelque chose d'oral. L'autre idée, c'est que le personnage principal, le caractère central est la source d'où découle la tonalité générale qui doit se manifester dans le détail. Il nous montre ainsi le caractère d'Achille rayonnant sur toute l'*Iliade*, colorant les autres personnages, se reflétant jusque dans les détails de la technique poétique. Il était donc bien dans l'intention de Hölderlin de faire d'*Empedokles* un drame à un seul personnage, astre central qui éclaire tout de sa lumière; s'il a, principalement dans *Empedo-*

1. « Il n'est pas rare que nous soyons tentés de penser qu'un tel homme qui ressent l'esprit de l'ensemble attache trop peu ses regards sur l'individu; que là où les arbres empêchent les autres de voir la forêt, lui voit si bien la forêt qu'il en oublie les arbres; qu'en dépit de toute son âme, il est assez incompréhensif, et pour cette raison incompréhensible également pour les autres. » III, 250.

kles auf dem Aetna, fait de tous les personnages des reflets d'Empédocle, c'est peut-être une erreur, à coup sûr ce n'est pas une faute involontaire.

Puis viennent deux essais dont le premier : *Der Gesichtspunct, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, contient en germe l'idée centrale du second : l'idée d'une religion consciente, humaine, individuelle. Le point de départ de Hölderlin est l'attitude que nous devons avoir en face du monde antique. De part et d'autre un danger nous guette, soit d'un asservissement à l'antiquité, soit d'une rébellion, ce qui est encore une forme d'asservissement. De toute façon nous sommes écrasés par le poids de la tradition. Pourtant en prenant les choses par un autre biais nulle situation ne serait plus favorable que la nôtre. Nous envions la spontanéité des Grecs, le naturel avec lequel s'exerçait leur instinct constructeur. Nous avons sur eux l'avantage que donne la connaissance de l'histoire ; nous sommes conscients de ce qui chez eux était instinctif. Au lieu d'être poussés par un instinct nous pouvons, instruits par l'exemple, nous fixer notre but. Connais-sant notre direction, nous avons plus de chances de la suivre sans nous égarer. L'essai tourne court au milieu d'une phrase, mais non sans avoir indiqué que cette direction que nous devons suivre, elle ne nous est pas donnée de l'extérieur et commune à tous : elle est propre à chaque individu, elle se confond avec sa spontanéité même. Et le poète achève sur cette note : *Unsere besondere Richtung : Handeln*¹, ce qui est plein de perspectives et peut contribuer à détruire la légende d'un Hölderlin rêveur et redoutant l'action.

L'essai que l'on a intitulé *Über die Religion* est absolument capital — le plus significatif peut-être des essais de Hölderlin. Un interlocuteur supposé s'étonne de voir que l'homme, lorsqu'il prend conscience d'un lien de nature supérieure entre l'univers et lui, éprouve le besoin d'avoir de ce lien une représentation, ou tout au moins une notion — nous dirions : de nommer Dieu, mais Hölderlin évite de se servir de ce mot. Hölderlin estime

1. « Notre direction propre : agir. » III, 259.

irréalisable, non seulement de se représenter ce Dieu qu'il nomme *der höhere Zusammenhang*¹, mais même de le penser. Car la pensée ne saisit que des lois qui se peuvent formuler, non le destin qui reste informulable. Cet ordre supérieur à l'enchaînement des causes, le Destin que les Grecs faisaient planer sur leurs dieux eux-mêmes, est identique avec *les décrets divins, qui n'ont jamais été écrits, et qui sont immuables*², qu'invoque Antigone. Ce « lien suprême » impensable, chacun l'éprouve pour son compte, en certains moments où la vie semble suspendre son cours ; la réflexion et l'action s'arrêtent, l'homme se souvient de son destin, il répète dans son âme, donc avec liberté, avec calme et joie, le chemin que le sort l'a contraint de parcourir sans le laisser reprendre haleine. Vu d'un regard rasséréné, tout prend sa perspective. L'existence ne semble plus être la résultante du choc de cent lois, de mille forces agissant chacune pour son compte, mais l'expression d'une unité vivante, celle de la personne et de son destin ; l'unité de la vie devient sensible, sur un plan supérieur à celui de l'enchaînement causal. Les actes ne se jugent et ne se comprennent plus en se référant à des règles diverses et dont la nécessité n'est pas évidente, mais par rapport à l'esprit qui règne dans cette sphère dont chacun est le centre. Religion individualiste, puisque Hölderlin affirme expressément que chacun a son Dieu qui lui est propre : *und Jeder hätte demnach seinen eigenen Gott*³, ce qui nous fait souvenir de l'expression plusieurs fois répétée : *der Gott in uns*.

Non que cela doive tourner à un atomisme individualiste ; nous savons Hölderlin constamment occupé du fait social. Mais une société ne peut se construire qu'en partant de rapports vrais, profonds, entre individus — d'une communion entre ces sphères individuelles. Deux êtres peuvent avoir leur Dieu commun : *der Geist, der zwischen mir und dir gewesen*⁴, dit Empédocle à Pausanias. Et l'on pourrait imaginer une société d'êtres libres,

1. « La relation profonde des choses. » III, 259.

2. Sophocle, *Antigone*, vers 454 et suiv.

3. « Et chacun aurait alors son propre Dieu. » III, 263.

4. « L'esprit qui a existé entre moi et toi. » III, 160.

au-dessus des règles contingentes, une humanité tout entière pénétrée du même Dieu, où du moins toutes les divinités individuelles se réuniraient en un sens de la divinité dont l'image concrète, on le devine à travers les phrases hölderliniennes, est le Panthéon hellénique où chaque Dieu a sa place et ne porte pas ombrage aux autres. Avoir un sentiment du divin véritable, et non une religion comme ceux qui par tradition ou par métier ont le mot de Dieu à la bouche, voilà qui crée la vraie tolérance, celle où chaque Dieu personnel n'est pas un objet de scandale pour l'autre, parce que tous sont issus de la même spontanéité et sont égaux en droits. Dans une telle société, dit Hölderlin, il n'y aurait pas besoin de lois imposant des obligations positives, mais seulement de lois qui n'interviennent qu'au moment où elles sont violées, de façon purement négative, limitative. Alors l'homme serait libre.

En une esquisse de conclusions Hölderlin examine les rapports de la religion et de la poésie et développe le thème suivant : *So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch*¹. Toute religion est d'essence poétique, parce que les représentations inspirées par la religiosité ne peuvent être ni purement intellectuelles — c'est-à-dire extemporelles, abstraites, juridiques — ni purement historiques, c'est-à-dire physiques, mécaniques, concrètes — mais à la fois l'un et l'autre, c'est-à-dire mythiques. Et Hölderlin révèle aussitôt deux sources du mythe, l'une épique et l'autre dramatique : le mythe épique est de forme plus narrative, historique — le mythe dramatique est plutôt personnel ; chacun de ces caractères étant simplement prédominant, et non exclusif.

Là-dessus Hölderlin glisse une petite phrase qui donne à réfléchir : *Das Lyrischmythische ist noch zu bestimmen*². S'il a déterminé le contour du mythe épique et du mythe dramatique, le mythe lyrique, dit-il, reste à déterminer. Nous ne possédons pas de texte le montrant occupé à ce soin. Mais il nous suffit de constater qu'il en a dès à présent le souci pour voir dans ses derniers hymnes et dans leur caractère mythique non le fait

1. « Ainsi toute religion serait, dans son essence, poétique. » III, 267.

2. « Reste à déterminer le mythe lyrique. » III, 266. (Voir thèse complémentaire.)

d'un hasard ou d'une évolution inconsciente, mais le fait d'une intention et d'une recherche.

Il songe d'ailleurs non seulement à Homère et à Sophocle, mais à Pindare, lorsqu'il voit la possibilité de manifestations collectives, de fêtes de la Vie, où de façon mythique serait célébré le Dieu de chacun, et du même coup la Divinité collective — non point la collectivité en tant que divinité, mais une collectivité formée des Dieux personnels, où subsiste la qualité individuelle.

L'essai sur la religion, bien que d'un style quelquefois compliqué, est cependant encore écrit de telle sorte qu'il n'y faut qu'un peu d'attention pour déchiffrer une pensée claire et simple. Dans les trois fragments suivants qui traitent de la technique poétique — essais que sans doute leur auteur destinait moins directement au public que les précédents, vraisemblablement contemporains du projet de revue — Hölderlin emploie une sorte d'algèbre et cherche des formules d'ordre mathématique pour définir les diverses formes de la poésie. Sa pensée n'y est pas ferme, concrète, comme dans les précédents essais; comme s'il sentait sa faiblesse et le danger de laisser vagabonder son esprit, il s'appuie à des formules rigides qu'il tourne et retourne dans tous les sens, sans qu'on puisse toujours retrouver à quel fait précis, à quel sentiment personnel elles correspondent.

Sans vouloir voir là, comme le fait Wilhem Lange, une manifestation pathologique, il est certain que la façon dont Hölderlin cherche à résumer en des tableaux toutes les combinaisons possibles des trois éléments *naïf* — *héroïque* — *idéaliste* pour reconstituer par une sorte de chimie des concepts les trois grandes catégories poétiques : drame, lyrisme, épopée, n'apporte guère d'éclaircissement ni sur sa pensée, ni sur son génie poétique.

Il n'en est pas de même de l'essai sur la démarche de l'esprit poétique : *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, qui est difficile à comprendre parce que Hölderlin y veut serrer sa pensée de près et, sans lui faire perdre sa souple variété, lui donner une rigueur scientifique. La phrase y est longue — en moyenne une page entière, quelquefois trois — mais construite solidement, si bien que l'effort de déchiffrement est toujours récompensé.

L'intention de Hölderlin est de mettre sur pied un art poétique; non pas de fixer des règles, mais de découvrir les lois qui régissent le passage de l'inspiration au poème écrit. Ces lois, si elles sont valables, le sont partout et toujours : *Für die jezige und zugleich für alle Poesie*¹. Hölderlin distingue l'œuvre poétique spontanée, géniale, intuitive, de l'œuvre accomplie dans la pleine conscience de ses lois, rangeant lui-même sa poésie dans la seconde catégorie par le seul fait qu'il écrit cet essai. Cela ne veut pas dire qu'il n'admette de poésie que consciente, bien au contraire; mais son effort tend à relever dans toute poésie vraie les lois fondamentales pour pouvoir mieux s'y conformer ensuite. Lois qui ne sont pas accidentelles, spéciales à la poésie. Ce sont les lois qui régissent l'activité spirituelle en général et, plus profondément encore, ce sont les lois mêmes de la vie. La poésie ne peut avoir qu'un mérite, qu'un principe : l'authenticité, c'est-à-dire ne pas trahir la vie. L'art poétique consiste donc à rechercher les signes les plus certains d'un langage sincère.

Pour qu'une poésie soit authentique il faut, dit Hölderlin, que la connaissance pressente le langage et que le langage se souvienne de la connaissance, c'est-à-dire que le langage reproduise le mouvement de la pensée. Or la pensée, la vie spirituelle a un rythme type. Connaître ce rythme, c'est avoir en main de quoi déterminer d'avance les règles auxquelles devra se conformer le rythme du langage, c'est se donner le moyen de discerner sans hésitation le sentiment beau — car l'esthétique de Hölderlin est intégralement subjective; elle ignore la beauté de l'objet, il n'y a pour elle que le sentiment du beau. Hölderlin ne songe pas un instant à parler de la beauté des choses; il n'y a de beauté que du sentiment, et même que de la forme du sentiment, plus exactement encore : dans la tendance du sentiment à prendre forme, et dans la mesure où il y arrive.

Pour prendre forme, le sentiment passe par les mêmes stades que la conscience qui devient pensée, les stades aussi par lesquels passait déjà la vie qui devenait conscience. L'esthétique de

1. « Pour la poésie d'aujourd'hui et en même temps pour toute poésie. » III, 306.

Hölderlin est la répétition de sa psychologie, qui est elle-même la répétition de sa biologie — ce qui intègre son esthétique à sa connaissance du monde, dont elle est le dernier chapitre. Cela explique également l'allure de connaissance rigoureuse, scientifique, que prend son esthétique. Il traite du sentiment du beau à peu près en naturaliste.

L'article de foi scientifique de Hölderlin est une sorte de loi des trois états, un rythme ternaire qu'il retrouve aux divers stades de l'histoire de la vie et de la conscience.

Le premier stade est celui de la nature, de la primitivité. A l'âge de la naïveté, la conscience est une, indifférenciée, mêlée au monde et ne se distinguant pas de lui.

Puis vient une crise; le stade de la réflexion, de la prise de conscience de soi en face du monde, l'âge de la solitude métaphysique. C'est la conscience malheureuse, déchirée, état douloureux, qui ne trouve pas en soi de quoi se résoudre, et que pour cette raison Hölderlin appelle *der ewige Zustand*¹.

Pour y échapper, il faut résolument sortir de soi, retourner vers le monde, s'extérioriser, établir un rapport concret, mais voulu, libre, entre soi et le monde; on retrouve alors une unité, mais cette fois une unité supérieure : non l'identité indifférenciée de l'âme primitive, mais une harmonie, c'est-à-dire une unité différenciée, qui contient en elle-même et l'unité et la diversité, sans qu'il y ait conflit entre l'une et l'autre

Cette biologie de la conscience, nous ne prétendons pas en attribuer l'exclusive propriété à Hölderlin; elle est même, si l'on veut, assez banale, et revient à la fameuse formule : « une analyse entre deux synthèses ». On y retrouve Rousseau et sa conception du primitif; on y retrouve Schiller, mais avec la conscience de le dépasser; ainsi lorsque Hölderlin schématise les trois étapes de la façon suivante : d'abord la simplicité naïve, *ursprüngliche Einfalt des Herzens und des Lebens*, puis la simplicité acquise, reconquise : *errungene Einfalt des Geistes*, [die] *Ideal ist*², ce qui

1. « L'état permanent. » III, 296.

2. « Simplicité originelle du cœur et de la vie. Simplicité reconquise de l'esprit [qui] est l'idéal. » III, 305.

semble bien correspondre au « sentimental » schillérien, qu'il veut dépasser pour atteindre à la culture vraie, où l'esprit rejoint la vie du monde dans la création, dans l'œuvre réussie. Sans doute Schiller concevait-il aussi ce troisième stade, mais Hölderlin, impatient de réalisations et épris du concret, y insiste plus. Ce qui nous importe, ce n'est pas que cette conception soit originale, mais qu'elle soit entièrement pensée; et de fait elle est chez Hölderlin présente à chaque instant, mêlée constamment à sa façon de penser, comme passée dans le sang. Elle n'est même pas un postulat — qui supposerait encore une certaine liberté de choix et de refus — elle est une donnée immédiate de sa façon de penser. C'est sur ce schéma que Hölderlin voit son existence passée, l'heureuse et indistincte enfance, *die Zeit der Wünsche*¹ — puis la terrible solitude d'Iéna, l'influence fichtéenne — enfin Francfort, le retour vers le monde, l'intégration de soi aux choses dans une harmonie supérieure, et l'aboutissement de ce progrès : l'œuvre.

Mais ce rythme ternaire se complique du fait que le rythme habituel de la pensée de Hölderlin est un rythme binaire : en général, un concept évoque chez lui son contradictoire, et les idées marchent par paires. Ce rythme pair interfère avec le rythme ternaire que nous relevions à l'instant pour former un réseau d'harmoniques extrêmement serré, ténu, et difficile à suivre.

Dès sa première phrase, Hölderlin relève deux exigences contradictoires de l'esprit : le besoin d'une unité qu'il ne trouve qu'au fond de soi, et le besoin de s'extérioriser, de trouver hors de soi la diversité. Il laisse cependant deviner dès le début la solution, le troisième terme : la difficulté se résout lorsqu'on se place dans la durée. La succession dans le temps des états divers d'une même chose donne l'image de la façon dont peuvent devenir compatibles deux contradictoires : l'unité est dans le mouvement, la diversité dans les phases de ce mouvement.

La même image est symbolique aussi de l'essence de la poésie :

1. « Le temps des souhaits. » III, 299.

le langage transforme une pensée abstraite, placée sous le signe de l'éternité, où les contrastes sont insolubles, en un rythme fluide, en une phrase qui se développe en périodes, ce qui rend à la pensée la vie, c'est-à-dire la diversité, sans qu'elle perde l'unité, la mobilité sans qu'elle perde l'individualité.

Suivons l'analyse que fait Hölderlin de l'acte de création poétique — car son art poétique, essentiellement psychologique, ne consiste pas à donner des règles, mais à retrouver ce qui se passe dans l'âme du poète. Hölderlin suppose tous les éléments donnés : un poète avec ses dons, *des Geistes mächtig*, porté par l'âme de tout un peuple, *die gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist*¹, un poète connaissant le progrès harmonieux qui est la démarche idéale de l'âme et les conséquences qu'il en faut tirer pour le progrès poétique. Il ne lui reste plus qu'à choisir un sujet, une idée favorables à la réalisation de ce mouvement poétique. Il n'y a pas de raison, une fois ces données acquises, pour que le poète échoue dans sa tentative : *so kann es im Hauptmomente nicht fehlen*.

Le mécanisme est sommairement celui-ci : une double opposition est donnée au départ, une sorte de quadrilatère : l'esprit et la sensibilité, le contenu et la forme. Le contenu spirituel de l'inspiration est un, le contenu sensible est multiple. La forme sensible comporte le mouvement, la forme spirituelle l'harmonie du mouvement. L'idée ne comportant que l'unité, la sensibilité que la multiplicité, mettons-les en rapport, construisons un système de forces, donnons-leur une forme, une expression dans le temps : l'idée prendra des tournures diverses, et acquerra la multiplicité qui lui manque ; la sensibilité, réalisant dans le temps une harmonie, acquerra l'unité qui lui fait défaut. Le rythme poétique réalise la synthèse de l'unité et de la diversité et résout les conflits primitivement donnés.

C'est, dira-t-on, un art poétique bien abstrait, et qui tiendrait plutôt des mathématiques. Il est vrai que Hölderlin a un tour d'esprit abstrait et précis, à tendance scientifique. Sa démarche est

1. « L'âme collective, qui est commune à tout et propre à chacun. » III, 277.

méthodique et vise des résultats exacts. Nous disions tout à l'heure qu'il essaie d'établir une biologie de la conscience. Nous dirions maintenant que par une sorte de trigonométrie des concepts il détermine d'avance le lieu où doit se trouver une idée, puis il cherche à concevoir l'idée dont il a ainsi précisé le lieu géométrique. Cette démarche est frappante dans la note de la page 279 : *Materielle Identität? Sie muss ursprünglich das im Stoffe sein....* Il construit la figure suivante :

<i>Idealischer Wechsel</i>	<i>Materieller Wechsel</i>
<i>Idealische Identität</i>	x^1

Ayant repéré cet x qui doit être : *die materielle Identität*, il examine ce que doit signifier ce terme.

Cela ne vient pas chez Hölderlin d'une tendance spontanée à l'abstraction. Cela est voulu, ainsi qu'il nous l'enseigne lui-même. Ce n'est même pas de l'abstraction, c'est-à-dire un effort purement intellectuel. C'est l'application aux idées de sa forme de sensibilité. Il veut établir entre les idées des rapports autres que les rapports dits logiques; il parle dans son essai de la « forme des idées ». Il est convaincu qu'il y a entre les choses, et en particulier entre les idées, des liens plus riches, plus parlants, plus vivants surtout que ceux qu'établit la pensée discursive. En effet l'intellect, pour saisir ensemble deux objets, doit les identifier. En mathématiques, on ne peut comparer que des grandeurs de même nature; de même l'intelligence pure ne peut établir de rapports qu'entre les choses qu'elle a réduites au même dénominateur, c'est-à-dire privées de leur vie personnelle; tandis que la sensibilité cultivée, organisée, au lieu de comparer le contenu des choses, met en balance leurs poids — sans toucher par conséquent à leur individualité. Elle compare leur mouvement, non leur nature, la forme des idées, leur direction, et non leur contenu abstrait, gardant intacte leur substance vivante.

C'est cette logique de la sensibilité que le poète pratique,

I. « L'identité matérielle? Elle doit être, originairement dans la matière, ceci...

Changement idéal
Identité idéale

Changement matériel
 x

et que Hölderlin essaie de mettre au point de façon théorique. Logique qui repose essentiellement sur les lois d'association des idées, sur la symétrie, sur l'évocation des contradictoires l'un par l'autre.

C'est cette logique qui régit la démarche du poète, de l'inspiration au verbe. Ce qui est à l'origine, c'est l'inspiration naïve. Elle comporte un sentiment, un effort, une intuition (*Stimmung, Ton*). Le premier pas vers la réalisation est donné par ce que Hölderlin nomme le procédé hyperbolique (*das hyperbolische Verfahren*) : chacun de ces éléments éveille son contradictoire ; le sentiment éveille le besoin de généralité, l'effort éveille le besoin d'aboutir, l'intuition éveille le besoin d'une idée achevée, réalisée. Ce second stade, celui de la signification (*Bedeutung, Bedeutsamkeit*) naît du premier par contradiction, par ce besoin de contradiction qui est l'essence même de la vie : *durch die Idee des Lebens überhaupt verbunden*¹.

Au troisième stade, il faut donner au poème la réalité (*die Wirklichkeit*). Tout ceci s'était passé dans l'âme du poète, en dehors du temps et de l'espace. Il lui faut maintenant s'extérioriser, trouver le mouvement et les objets, car un mouvement ne peut être que le mouvement de quelque chose, par exemple le mouvement d'une phrase, d'un vers. C'est à ce moment que Hölderlin donne pour règle au poète le courage. Il lui dit : Transporte sur le plan extérieur, visible, la crise interne qui est en toi, renonce à la solitude éternelle où te plonge l'abstraction, jette-toi dans le flot du monde comme Empédocle dans le cratère de l'Etna. Risque de perdre ce que tu nommes ta personne : qui veut sauver sa vie la perdra, et ce n'est que par le sacrifice de toi au monde que tu rendras ta vie vraiment vivante. Hölderlin exprime sa pensée en une maxime d'allure kantienne : *Seze dich mit freier Wahl in harmonische Entgegensetzung mit einer äusseren Sphäre, so wie du in dir selber in harmonischer Entgegensetzung bist, von Natur, aber unerkennbarer weise, so lange du in dir selber bleibst*². Mais nous

1. « Reliés par l'idée même de vie. » III, 285.

2. « Mets-toi par ton libre choix en opposition harmonieuse avec une sphère extérieure, de même qu'en toi-même tu es en opposition harmonieuse, par le fait de la nature, mais d'une façon qui passe inaperçue tant que tu restes en toi-même. » III, 296.

sentons sous cette formule abstraite le frémissement passionné, le tragique personnel qui ont inspiré *Empedokles*.

La pensée sans objet n'est pas possible, du moins elle s'arrête à mi-chemin, dit-il en somme. Il faut, après le moment de la réflexion solitaire, se convertir au monde, si dangereux et si douloureux que ce soit.

Cet effort pour sortir de soi consiste pour le poète à s'exprimer, à renoncer aux joies de l'inspiration pure, ineffable, à se livrer à corps perdu à sa « matière », qui est le langage — ce langage dont Hölderlin parle avec tant de détours, de respectueuses et prudentes circonlocutions, refusant de le nommer d'abord autrement que *das Organ des Geistes*¹, ou *der poetische Wirkungskreis*², ou *das Vehikel des Geistes*³. C'est que pour lui le langage n'est pas un instrument, mais partie intégrante de la vie spirituelle, et qui exige le respect : chaque poète, chaque pensée personnelle se crée sa langue ; dans la langue se retrouve la loi, le rythme de la pensée. Le mérite de la langue considérée comme instrument, c'est l'authenticité, c'est-à-dire que son rythme et sa vie rendent intégralement le rythme et la vie de l'inspiration.

Le respect de Hölderlin pour la magie du langage, qui par exemple lui donne un sentiment religieux de ce qu'il faut taire, de ce qui n'est pas encore mûr pour devenir verbe (ainsi lorsqu'il dit : *dass... nicht eher spreche, ehe für ihn eine Sprache da ist*⁴) n'est pas une religion du verbe, mais une religion de la forme, ce qui est presque le contraire. Il est à l'opposé d'un verbalisme superstitieux qui se refuserait à raturer, d'une écriture automatique ; au contraire il veut forger le langage, et cela à force de science et de réflexion. Le langage est l'aboutissant d'un effort de pensée : *Das Produkt dieser schöpferischen Reflexion ist die Sprache*⁵.

Car Hölderlin ne croit pas la pensée destructive de l'inspiration ; pas plus qu'il ne croit la culture destructive de la sponta-

1. « L'organe de l'esprit. » III, 288.

2. « Le domaine de l'action poétique. » III, 281.

3. « Le véhicule de l'esprit. » III, 282.

4. III, 307.

5. III, 307.

néité. Une réflexion insuffisante, une demi-culture auraient peut-être ce défaut. Mais la pensée ne divise plus, au contraire elle unit, à partir du moment où elle est poussée assez loin et où elle mérite de s'exprimer. Ce qui importe, c'est de cultiver l'esprit, ce qui ne se fait qu'en l'intégrant à la vie et en donnant à la vie une forme; Hölderlin donne le plus profond de lui-même dans la formule : *dem Geistigen sein Leben, dem Lebendigen seine Gestalt*¹, et dans les quelques lignes qui suivent. C'est au stade de la culture que l'homme participe vraiment, activement, à la vie. Ce qui importe, c'est qu'il forme un tout intelligent dans le tout de la vie universelle et trouve une forme qui exprime cette harmonie; à ce stade la réflexion n'est plus dissolvante, généralisante, abstraite; à ce stade elle devient art, et rend au cœur tout ce qu'elle a pu lui ôter.

Suivre ce chemin est le destin de l'homme et le sens de sa vie : *der Gang und die Bestimmung des Menschen überhaupt*². Le poète est avant tout un homme, et l'art poétique l'une des formes de l'art de vivre.

Les deux derniers essais, *das Werden im Vergehen* et *Grund zum Empedokles*, sont la mise en pratique de cet art poétique pour la dernière version d'*Empedokles*. Ils montrent Hölderlin essayant de comprendre son sujet, de le relier à une conception plus générale, de le rattacher à la connaissance qu'il a de la façon dont va le monde. Les deux essais font suite l'un à l'autre, se prolongent, et le progrès de l'abstrait au concret, de l'idée au poème, se poursuit depuis les réflexions appartenant à la philosophie de l'histoire, au début du premier essai, jusqu'à l'interruption du second, au moment où Hölderlin, lassé de l'abstraction et poussé par l'inspiration, abandonne son essai au milieu d'une phrase pour se mettre immédiatement à la rédaction de la dernière version d'*Empedokles*.

L'essai *das Werden im Vergehen* part de l'idée de *Vaterland*, mot qui dans son esprit répond plutôt à l'idée de civilisation qu'à celle de patrie. Ce qu'il appelle ainsi, c'est un rapport donné

1. « A l'esprit sa vie, au vivant sa forme. » III, 305.

2. III, 324.

entre l'homme et la nature : *Natur und Menschen, in so fern sie in einer besondern Wechselwirkung stehen*¹. Les moments d'une civilisation qui l'intéressent, ce sont ses débuts et sa fin — spécialement cette fin où tout redevient fluide, où une forme concrète d'existence est devenue assez incertaine pour ne plus cacher l'absolu, où l'univers semble revenir à lui, reprendre ses droits, se ressaisir, et où se prépare l'édification d'un nouveau monde sur les ruines de l'ancien. Nouvelle profession de foi révolutionnaire : ce n'est qu'aux moments où tout est remis en question, au moment où s'effondrent toutes les formes acquises, que redevient perceptible dans sa pureté la vie universelle : *Denn die Welt aller Welten, das Alles in Allen, stellt sich nur in aller Zeit oder im Moment, oder genetischer im Werden des Moments und Anfang oder nur im Untergange einer Zeit und Welt dar, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache Ausdruck, Zeichen, Darstellung eines lebendigen aber besonderen Ganzen*². Cette révolution, une catastrophe au sens primitif du mot, la fin d'un monde, mais plutôt encore le passage d'un monde à l'autre, est le moment le plus intéressant de l'histoire ; au moment où le monde existant, *die bestehende Welt*, est ébranlé, mis en question par les forces jeunes, par les possibilités qui réclament leur droit, par ce que Hölderlin nomme *das Neueintretende*, traduisant l'expression latine *res novae*, l'existence s'enrichit tout d'un coup de ce qui pourrait être, qui bien entendu est infiniment plus varié, plus riche que ce qui est. *Im Zustande zwischen Seyn und Nichtseyn wird aber überall das Mögliche real, und das Wirkliche ideal, und diss ist in der freien Kunstnachahmung ein fürchtbarer aber göttlicher Traum*³. Il ne s'agit pas pour Hölderlin de réaliser cette révo-

1. « La nature et les hommes, dans la mesure où ils sont dans un certain rapport d'action réciproque. » III, 309.

2. « Car le monde des mondes, le tout en tout, n'est représenté que dans l'ensemble du temps ou dans le moment, ou de façon plus génétique dans le devenir du moment, au commencement, ou seulement dans l'effondrement d'une époque et d'un monde, et cet effondrement et commencement est, comme le langage, expression, signe, représentation d'un ensemble vivant, mais particulier. » III, 309.

3. « Dans l'état entre l'être et le non-être, le possible devient partout réel et le réel idéal, et c'est là, dans la libre imitation par l'art, un rêve effroyable, mais divin. » III, 311. — Voir aussi la phrase qui résume le processus par lequel du heurt de l'ancien individu et des infinies possibilités nouvelles naît un nouvel individu : *Aus dieser tragischen Vereinigung des Unendlichen und Endlichen entwickelt sich dann*

lution, cette catastrophe, mais de la rêver, de la reconstruire dans une œuvre d'art. Tel est le but d'*Empedokles*, où le monde existant, celui qui s'écroule, est représenté par les Agrigentins, par l'archonte et surtout le prêtre, et où l'esprit révolutionnaire, celui qui remet tout en question et repart des considérations fondamentales, est vivant en Empédocle.

La suite de l'essai *das Werden im Vergehen* est consacrée à la comparaison entre la catastrophe réellement vécue et la catastrophe représentée dans le drame. Si à ce moment critique qu'est l'interférence de l'être et du néant l'individu se sent prendre une valeur d'éternité parce qu'il est mêlé plus étroitement au monde que lorsqu'il vit dans un ordre établi, ce moment est pourtant douloureux au point de comporter certains dangers : celui qui vit instant par instant cette catastrophe perd de vue la fin dernière de cette évolution, il ne domine pas l'ensemble du processus historique ; la douleur porte atteinte à sa clairvoyance. Au contraire, lorsque le drame est non pas vécu, mais représenté, le poète, connaissant le terme de l'évolution, n'est plus aveuglé par l'angoisse, il va vers son but d'un pas plus sûr : *In der Erinnerung der Auflösung wird diese, weil ihre beiden Enden fest stehen, ganz der sichere unaufhaltsame kühne Act, der sie eigentlich ist*¹. De plus, gardant à tout moment une conscience lucide du processus auquel il participe, il est animé d'un enthousiasme plus entier, plus divin : *diese idealische Auflösung unterscheidet sich auch dadurch von der wirklichen, weil... alles sich in Schmerz und Freude, in Streit und Frieden, in Bewegung und Ruhe, in Gestalt und Ungestalt unendlicher durchdringt, berührt und angeht und so ein himmlisches Feuer statt irdischem wirkt*². Par ailleurs, cette démarche étant conduite par le poète et non par les événements, les hasards sont exclus, la ligne suivie est plus droite,

ein neues Individuelles, indem das Unendlichneue vermittelt dessen, dass es die Gestalt des Endlichen annahm, sich nun in eigener Gestalt individualisiert. III, 315.

1. « Dans le souvenir du processus de destruction celui-ci, comme son début et sa fin sont donnés, devient l'acte sûr de lui, hardi, que rien ne peut retenir, qu'il doit être en fait. » III, 312.

2. « Cette destruction idéale se distingue aussi en ceci de la réelle, que... tout se pénètre plus intimement dans la douleur et dans la joie, dans la lutte et la paix, dans le mouvement et le repos, dans la forme et l'absence de forme, et qu'ainsi s'allume un feu divin en place du feu terrestre. » III, 312 et suiv.

plus précise, selon le mot de Hölderlin, plus « véritablement individuelle », parce qu'elle est la manifestation d'une individualité¹. Enfin, puisque dans l'esprit du poète le point de départ et l'aboutissement de la catastrophe sont donnés d'avance, il sait qu'il va d'une forme d'existence vers une autre forme d'existence, il n'oublie pas un instant que c'est là un processus de vie et non pas de mort, que la destruction est encore un acte de vie et une manifestation de l'amour universel, auquel il ne cesse donc de rendre justice.

Le poème dramatique, qui réunit en lui le lyrique et l'épique et les dépasse tous deux, est la forme essentiellement propre à donner une image de cette « catastrophe ».

Le drame, le poème tragique, c'est ici *Empedokles*. L'essai *das Werden im Vergehen* se prolonge tout naturellement dans l'essai *Grund zum Empedokles*, qui examine le même problème sous l'angle de la technique dramatique, spécialement en s'appuyant sur l'exemple d'*Empedokles*. Cet essai est une sorte d'argument exposant les idées qui sont à la base du drame et les problèmes techniques que posent ces idées.

Pour commencer, une observation relevant de la pure technique : Hölderlin expose de façon serrée, en une page où il n'y a pas un mot de trop, le schéma type du drame. Le drame, selon lui, doit reproduire cette crise, cette catastrophe dont il était question dans *das Werden im Vergehen*. De même que la crise est un mouvement entre deux stabilités, de même le poème tragique suppose une crise encadrée entre deux états normaux, donc un cycle qui retrouve à la fin le ton du début. Toutefois l'état de stabilité initial n'est qu'indiqué; dès le début la crise doit être là, avec toute sa puissance tragique. A partir de ce moment, la vie intérieure, la ferveur (c'est ainsi que nous essaierions de traduire ici le mot de *Innigkeit*) suit un cours dont les phases sont déterminées d'avance par une sorte de loi de la mécanique psychologique que Hölderlin représente de façon très abstraite, algébrique presque, et dont la règle essentielle est que chaque état

évoque son contradictoire. Une expression de Hölderlin choisie parmi d'autres est caractéristique à cet égard : ... *wo sie... ihren Anfangston... als Gegensatz empfinden und in ihn übergehen muss*¹. Il suffit qu'un état soit porté à l'extrême pour que de ce seul fait soit suscité son contradictoire. Le schéma est donc le suivant : la vie intérieure, l'âme, portant à l'excès ses qualités qui sont la conscience, la réflexion, la sensualité, se voit divisée, déchirée. Elle voit tout sous l'aspect de la différenciation ; mais de l'extrême de cette différenciation elle passe à l'autre extrême, celui de l'indifférenciation, de l'indifférence. Balancée d'un extrême à l'autre, l'âme revient à une vie plus modeste, plus mesurée, à un juste milieu. Mais le drame ne peut s'achever là, dans cette médiocrité. L'âme, par contraste avec sa médiocrité présente, se souvient de son intensité originelle, et de la comparaison de ces deux extrêmes naît une résolution réfléchie, pondérée, qui sauvegarde la grandeur, l'intensité initiale, mais qui, ayant passé par la crise, est plus consciente et sûre d'elle-même. On retrouve ici le schéma d'*Empedokles*, l'exaltation initiale qui porte Empédocle à se distinguer du monde, à se retrancher du reste des humains, à rompre les liens avec la nature. Cet excès de révolte amène par revirement l'excès dans l'abattement ; d'où l'anéantisement qu'il éprouve. De là il revient, une fois sur la montagne, à une vie simple, modeste, où il peut évoquer sans douleur son passé grandiose ; et de la comparaison entre le passé et le présent naît une résolution réfléchie et sûre, qui fait de sa mort volontaire un acte non de désespoir, mais de sagesse. Lorsque Hölderlin donne la formule mathématique du mouvement du drame, c'est, sans le dire, exactement la formule d'*Empedokles* qu'il donne.

Pourquoi, dans un essai consacré par son titre même à *Empedokles*, évite-t-il, au début, de faire allusion à son sujet, et garde-t-il l'allure abstraite ? Il l'explique dans un second paragraphe intitulé *Allgemeiner Grund*, dont l'idée est celle-ci : le poète doit se renier soi-même, dissimuler ses préoccupations, pour atteindre

1. « ... Où elle... doit reconnaître le ton du début comme son contradictoire en quoi elle doit se transformer. » III, 317.

à une valeur vraie, générale, symbolique. Nous avons déjà souligné avec quel soin Hölderlin revêt de tournures générales des pensées personnelles, avec quelle conséquence il évite ce qui pourrait être une allusion à son expérience propre et se refuse à la confiance. Mais on sent partout la chaleur des choses vécues. Ici il le dit lui-même : l'élément divin, l'esprit personnel — *der Geist, das Göttliche* — doit animer le poème, donner la vie à un sujet que le poète doit choisir aussi étranger à lui-même que possible, quoique analogue. Une sorte d'horreur religieuse doit amener le poète à refuser de parler de lui, de sa vie ; il doit s'interdire toute allusion comme s'il s'agissait d'un secret ; avec une froide rigueur il doit distinguer l'homme — qu'il faut taire — et le sentiment qui l'anime, qui doit se chercher son expression propre dans une matière étrangère à la vie du poète, pour n'être plus que comme une hardie et mystérieuse allusion à ce qui touche personnellement le poète de plus près. Hölderlin s'exhorte ainsi au silence sur lui-même et à une sorte de lointain symbolisme, où il ne passe plus de la personne du poète dans son œuvre que la chaleur d'une émotion dont le contenu doit être tu à jamais.

Cette discrétion est à la fois pudeur, désir de garder pour soi l'intransmissible, désir de sauver l'émotion en la purifiant de tout élément personnel et périssable. Et pourtant n'est-ce pas encore une confiance que la façon dont il insiste sur cette nécessité de se renier soi-même, de renier l'objet qui est présent : *Eben darum verläugnet der tragische Dichter, weil er die tiefste Innigkeit ausdrückt, seine Person, seine Subjectivität ganz, so auch das ihm gegenwärtige Object*¹.

1. « Précisément parce qu'il exprime la plus profonde ferveur, le poète tragique renie totalement sa personne, sa subjectivité et aussi l'objet qui lui est présent. » III, 320. — Hölderlin donne lui-même la formule de ce que nous nommons sa pudeur : *Auch im tragischen dramatischen Gedichte spricht sich also das Göttliche aus, das der Dichter in seiner Welt empfindet und erfährt, auch das tragischdramatische Gedicht ist ihm ein Bild des Lebendigen, das ihm in seinem Leben gegenwärtig ist und war ; aber wie dieses Bild der Innigkeit überall seinen letzten Grund in eben dem Grade mehr verläugnet und verläugnen muss, wie es überall mehr dem Symbol sich nähern muss, je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher so dem nefas die Innigkeit ist, je strenger und kälter das Bild den Menschen und sein empfundenen Element unterscheiden muss, um die Empfindung in ihrer Gränze festzuhalten, um so weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muss sie so wohl der Form als dem Stoffe nach verläugnen, der Stoff muss ein kühneres, fremderes Gleichniss und Beispiel von ihr seyn.* III, 318 et suiv.

La dernière partie de l'essai, qui doit examiner le cas concret d'Empédocle et répète en sous-titre le titre de *Grund zum Empedokles*, débute par trois pages de considérations générales, en vertu de l'habitude et du besoin qu'a Hölderlin de toujours justifier le cas concret en partant de la généralité. Il y reprend sous une nouvelle forme sa philosophie du progrès de la conscience, en introduisant cette fois les termes de *organisch* et de *aorgisch*, dont le second tout au moins, bizarrement formé, lui semble inspiré par la fréquentation de Schelling. Hölderlin distingue la nature, inorganisée, non individualisée, et l'homme, produit de l'art et de l'individualisation, l'être organisé par excellence. Il les distingue mais refuse de les opposer, l'art n'étant que la forme supérieure, élaborée, la fleur de la nature, l'homme n'étant que le terme d'un progrès qui part de l'inorganisé. Hölderlin n'oppose pas la nature et l'art pour prêcher le retour à la nature : bien au contraire, dit-il, la nature ne devient divine que par l'art : *Natur wird erst göttlich durch die Verbindung mit der verschiedenartigen, aber harmonischen Kunst*¹. Hölderlin se montre là en réaction contre le « retour à la nature » avec une netteté qui est peut-être assez rare dans l'histoire des idées en Allemagne. Mais, si rares qu'en soient les représentants, il existe en Allemagne — chez Hölderlin par exemple — un humanisme qui fait de la culture son but dernier.

Or le chemin qui mène de la nature à la culture, de l'inorganisé à l'organisé, n'est pas une route simple et droite sur laquelle il n'y aurait qu'à se laisser aller. Pour passer de l'harmonie naturelle à l'harmonie de la culture, pour que l'harmonie soit non plus sentie, mais connue, conçue, consciente, il faut traverser une crise, vivre un drame : la naissance de la conscience, de l'élément organisé, se marque par un conflit avec la nature, avec l'inorganisé, qui se traduit par une lutte entre l'individu héros du drame et les choses dans lesquelles s'exprime le destin. L'homme qui a commencé à réfléchir, à s'insurger contre son destin, et à qui le destin rappelle brutalement l'inefficacité de sa

1. « La nature ne devient divine que par sa relation avec l'art divers, mais harmonieux. » III, 321.

réflexion, sombre dans le désespoir, dans un abandon au destin, à l'inorganisé. Ce serait la fin de l'effort de conscience si la loi d'évocation des contradictoires, au plus bas de son désespoir, par un mécanisme purement psychologique, ne réveillait en lui la conscience, ne reconstituait en lui la dualité d'une nature, mais cette fois plus organisée, et d'une humanité, mais cette fois reliée plus étroitement et plus solidement au monde.

Avant d'en arriver là, il a fallu passer par un stade de mort, mort de la conscience lorsque la crise se passe chez l'individu, mort de l'individu lorsque la crise est une phase de l'histoire de la société. Pour ce qui est d'Empédocle, ce moment de mort de la conscience est l'abattement dans lequel nous l'avons vu plongé ; pour l'histoire de son époque, cette mort est celle d'Empédocle, par laquelle le sage résout la crise de sa société en montrant par son exemple et par sa mort même que les antinomies peuvent se résoudre.

Car le problème d'Empédocle n'est pas seulement, ni même essentiellement, un problème individuel : c'est le problème de son époque, sa crise est la crise de sa société : *So ist Empedokles ein Sohn seines Himmels und seiner Periode, seines Vaterlandes, ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst, in denen die Welt vor seinen Augen erschien*¹. Il est seulement en avance d'un pas sur son époque dans la série de l'évocation des contradictions, ce qui le met en contradiction avec elle ; la culture lui est infuse au point qu'elle devient sa véritable nature et que là où il fait effort, c'est pour retrouver la Nature, renversant ainsi les positions. Ayant poussé la culture jusqu'au point où pour l'instant elle ne peut aller plus loin, il lui faut détruire l'acquis et repartir sur de nouvelles bases, reconquérir sa liberté : *Sein Schicksaal stellt sich in ihm dar, als in einer augenblicklichen Vereinigung, die aber sich auflösen muss um mehr zu werden*².

En d'autres termes, le progrès n'est pas un mouvement continu,

1. « De la sorte Empédocle est un fils de son ciel et de sa période, de sa patrie, le fils des contrastes puissants entre la nature et l'art par lesquels se manifestait le monde à ses yeux. » III, 324.

2. « Son destin se représente en lui comme en une synthèse momentanée, qui doit se dissoudre pour devenir quelque chose de plus. » III, 325.

l'évolution ne peut se poursuivre que pendant un certain temps au bout duquel une révolution est nécessaire. Cette révolution, ce moment où tout est remis en question pour pouvoir permettre une nouvelle évolution qui aille plus loin, c'est la mort volontaire d'Empédocle, son sacrifice, de même qu'au début de notre ère ce fut la mort du Christ. Il y a un parallélisme frappant entre la façon dont Hölderlin conçoit maintenant son Empédocle et la façon dont Hegel retrace l'histoire et le sacrifice du Christ dans son ouvrage de jeunesse qui date de 1797 : *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*. Il n'y a plus simplement le parallélisme que nous relevions déjà sur un point de détail : la faute sans culpabilité, *die schuldlose Schuld*. Il y a identité sur le fond du problème et sur la conception du rôle du Christ dans l'histoire des peuples. Aussi ne voyons-nous pas dans le passage de la première à la dernière forme du drame un retour au christianisme, mais — ce qui est presque le contraire — un essai pour intégrer le christianisme dans le processus historique et faire du Christ une figure historique parmi les autres. Dans ses derniers hymnes Hölderlin dira même : un dieu parmi les autres.

Comme le Christ, Empédocle, fils de son temps, produit de son époque, doit en être la victime, au sens religieux du terme : son temps s'est individualisé en lui, les antinomies se heurtent en lui plus violemment que partout ailleurs ; la crise inéluctable, c'est en lui qu'elle se produit ; il la résout, mais il ne suffit pas qu'il la résolve en lui, cette solution n'ayant de valeur qu'individuelle : pour qu'avec lui son peuple soit sauvé, il faut un acte qui frappe les esprits, qui fasse éclater aux yeux de tous que la solution est trouvée : cet acte historique, c'est son sacrifice. Il donne ainsi la preuve que c'est le destin lui-même qui parle en son exemple, il est le destin devenu conscient : *Seine Tugend ist der Verstand, seine Göttin die Nothwendigkeit. Er ist das Schicksal selber, nur mit dem Unterschiede, dass die streitenden Kräfte in ihm an ein Bewusstseyn... vestgeknüpft sind*¹.

1. « Sa vertu est l'intelligence, sa déesse la nécessité. Il est le destin lui-même, avec cette seule différence que les forces qui se combattent en lui sont liées — une conscience. »
II, 334.

Ayant ainsi précisé la portée de son sujet, ayant peu à peu déterminé ce qu'il pense et ce qu'il veut dire, Hölderlin ne se donne même pas la peine de mettre le point final à son essai et passe à la rédaction du dernier fragment d'*Empedokles*.

* * *

La conscience, le destin sont le couple de forces fondamentale dont les rapports régissent la vie de Hölderlin et dominent sa réflexion. Leur conflit brutal et tragique, à Francfort, se résout à Homburg par l'effort de Hölderlin pour se ressaisir, se reconstruire, retrouver un équilibre où, par le sacrifice, le destin et la conscience s'intègrent l'un à l'autre. L'équilibre, réalisé dans sa pensée, reste dans sa vie toujours menacé. Il s'écroule, pour des raisons physiologiques, au bout de quelques mois de séjour. Lorsque Hölderlin, par sa nouvelle fugue — il quitte Homburg sans prévenir Sinclair, son plus cher ami — interrompt cette période de son existence, sa vie est perdue, et son œuvre sauvée. Il a accompli un sacrifice comparable à celui d'Empédocle. Car certainement la tension nerveuse excessive qu'il lui avait fallu pour se ressaisir et passer, par le renoncement, de la souffrance personnelle brutale à une pensée claire, a aggravé son état déjà chancelant.

LIVRE IV

LE LYRISME

CHAPITRE PREMIER

LA POÉSIE EN VERS RÉGULIERS

Depuis l'arrivée de Hölderlin à Francfort nous n'avons plus tenu compte de ses poèmes, de sorte que pour son lyrisme nous en sommes restés à la poésie de jeunesse. C'est qu'il nous importait de retracer d'un seul coup le mouvement continu du lyrisme de Hölderlin à partir du moment où il atteint à la maturité jusqu'au moment où il sombre dans la folie. Ce mouvement est parallèle au progrès que nous avons reconnu à travers le roman et le drame, mais il en est distinct.

Au sortir de l'adolescence, à l'arrivée de Hölderlin à Francfort, le lyrisme abstrait, idéaliste, éloquent des hymnes de jeunesse devient plus ferme, plus personnel, plus intense. Hölderlin acquiert la maîtrise de son instrument ; à défaut de grande inspiration — comme jadis la philosophie, comme bientôt son amour — il s'exerce à manier le vers, la phrase. Ce n'est pas rabaisser la valeur des poèmes contemporains d'*Hyperion* que de les considérer comme des exercices. Ils n'en atteignent que plus facilement à une certaine perfection. Ainsi dans le cycle des quatre élégies à caractère hymnique intitulées *An den Frühling*, *Die Eichbäume*, *An den Aether* et *Der Wanderer*. Quatre thèmes empruntés à la nature : le printemps, ce bienheureux printemps de 1796 qui le fait s'écrier :

Du mein Herz! noch alterst du nicht...¹.

1. Toi, mon cœur, tu ne vieillis pas encore!

les chênes, fils des montagnes, dont il envie la puissante liberté — l'éther céleste qui attire le cœur bondissant de la joie de vivre — enfin le paysage rhénan, patrie heureuse et familière également éloignée des ardeurs désertiques et des glaces du pôle. Le premier poème est inachevé, les trois autres se terminent par un retour à la vie bienheureuse des arbres et des fleurs; ils s'achèvent respectivement sur les vers suivants :

*Fesselte nur nicht mehr ans gesellige Leben das Herz mich,
Das von Liebe nicht lässt, wie gerne würd' ich zum Eichbaum.*

(Die Eichbäume 1.)

*Mildere Sonne! zu dir kehr' ich getreuer und weiser,
Friedlich zu werden und froh unter den Blumen zu ruhn.*

(Der Wanderer 2.)

... Und ich lebe nun gerne, wie sonst, mit den Blumen der Erde.

(An den Aether 3.)

Signe d'une vie apaisée et simplement heureuse, qui donne à son génie poétique plus d'aisance, de souplesse : il se laisse vivre et goûte à la joie de la facilité. bercé par le bonheur, l'esprit s'endort, une pure musicalité enchaîne doucement les images dans le mouvement d'une phrase qui n'est pas construite, mais abandonnée à elle-même, comme celle-ci que Hölderlin n'a pas achevée et qui pourtant, telle quelle, se suffit :

*Schlummre schlummere nun mit deinen friedlichen Kindern
Mutter Erde! denn Helios hat die glühenden Rosse
Längst zur Ruhe gelenkt, und die freundlichen Helden des Himmels,
Perseus dort, und Herkules dort sie wallen in stiller
Liebe vorbei, und leise durchstreift der flüsternde Nachthauch
Deine fröliche Saat, und die fernher tönenden Bäche
Lispeln Schlummergesänge darein 4.*

1. Si mon cœur ne m'attachait plus à la vie des hommes,
Ce cœur qui ne veut cesser d'aimer, comme je deviendrais volontiers un
2. Soleil moins ardent! je reviens à toi plus fidèle et plus sage, [chêne! II, 22.
Pour reposer en paix et dans la joie parmi les fleurs. II, 30.
3. Et de nouveau, comme autrefois, je vis volontiers parmi les fleurs de la
Sommeille, sommeille maintenant avec tes paisibles enfants, [terre. II, 25.
4. Terre maternelle! car depuis longtemps Hélios a conduit au repos
Ses chevaux embrasés, et les héros familiers du ciel,
Persée là-bas, et là-bas Hercule, montent en un silencieux
Amour, et doucement le souffle murmurant de la nuit effleure
Ta moisson joyeuse, et les ruisseaux qui bruissent au loin
Y mêlent le chuchotement de leur berceuse.... II, 21.

Il sent fondre en lui la rigueur de toute pensée, emportée par le flot d'une heureuse ivresse. Il essaie même d'expliquer cet état à Neuffer dans un fragment inachevé d'épître à son ami :

*Einen Himmel empfängst du, des Entzükens goldene Wolke
Rieselt in eilenden freundlichen Tönen herab.
Freund! ich kenne mich nicht, ich kenne nimmer den Menschen
Und es schämet der Geist aller Gedanken sich nun.
Fassen wollt' er auch sie, wie er fasst die Enge der Erde
Aber ein Schwindel ergriff ihn süß, und die ewige Veste
Seiner Gedanken stürzt¹.*

Les premiers moments de bonheur sans ombre sont bientôt passés; après avoir atteint comme un comble de facilité l'inspiration semble tarir, ou du moins la possibilité d'expression². Le séjour à Francfort n'a donné naissance ni à un cycle de poèmes, ni même — ou peu s'en faut — à un seul poème achevé. Quelques tentatives, quelques fragments jalonnent le changement profond qui s'opère en Hölderlin, la transformation qui ne peut s'accomplir que dans le silence. La pensée de celle qu'il nomme Diotima est partout présente; mais très vite leur amour est devenu difficile, tragique. Dans le poème *Die Kürze* Hölderlin se demande pourquoi ses poèmes sont si brefs — quelques strophes de quatre vers, sur le rythme de l'ode, deux strophes en moyenne, une fois trois, souvent une seule. Et il répond :

*Wie mein Glück ist mein Lied. — Willst du im Abendroth
Froh dich baden? Hinweg ist's und die Erd' ist kalt,
Und der Vogel der Nacht schwirrt
Unbequem vor das Auge dir³.*

1. Tu accueilles un ciel, le nuage doré de l'enthousiasme
S'épanche vers toi en un flot sonore, pressé et joyeux...
Anii, je ne me connais plus, je ne connais plus l'homme,
Et l'esprit maintenant rougit de toutes les pensées.
Il les voulait saisir comme il saisit l'étroite Terre,
Mais un doux vertige s'empare de lui, et le fort éternel
De ses pensées s'écroule. II, 31.
2. Grosch fait remarquer la signification de cette période d'apparente stérilité pour la production ultérieure de Hölderlin : *Wie bei Schiller geht seiner reifen Produktion eine Zeit der Abkehr von der Poesie, eine Zeit innerer Sammlung, aus der er vertieft und bereichert zur Poesie zurückkehrt, voraus.* Rudolf Grosch, *Die Jugendsichtung Fr. Hölderlins*, p. 42.
3. Comme mon bonheur est mon chant. Veux-tu dans le rougeoiement du
Te baigner joyeux? Il a fui, la terre est froide, [couchant
Et l'oiseau de la nuit bat des ailes,
Malencontreux, devant tes yeux. II, 33.

L'inspiration est aussi fugitive que le bonheur. Les odes de cette époque ne sont que des indications brèves et denses que plus tard il reprendra en les développant. Autour de cet impossible amour le monde est hostile, obscur et froid; deux poèmes, après avoir évoqué l'existence d'un monde heureux, la présence de Diotima, s'achèvent sur le même vers, auquel Hölderlin semblait attacher du prix, puisqu'il l'a repris :

...Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nur ¹.

Deux fragments de poèmes intitulés *An Diotima* nous montrent Hölderlin s'efforçant d'arracher quelques vers à son désespoir, au silence auquel le réduit le contraste entre la proche présence de Suzette Gontard et la distance qui au même moment leur est imposée par un monde mal fait. Il se réfugie dans la contemplation des choses, dans la description. C'est au détail qu'il trouve quelque fraîcheur. Ainsi une pluie de printemps, espèce de jeu gracieux que jouent le ciel, la terre et le fleuve qu'argente l'averse. Le soleil disparaît quelques instants, puis revient éclairer un paysage rajeuni, des prés plus verts, des fleurs plus brillantes. Sujet aussi concret que possible, souvenir précis, description sans recherche, mais tout cela est traité avec une délicatesse, une netteté respectueuse des couleurs vraies qui en fait l'un des poèmes les plus originaux de Hölderlin, unique même dans le lyrisme hölderlinien : nulle part ailleurs on ne sent mieux comme Hölderlin a avec le paysage un contact direct, sensible, aussi peu littéraire que possible. C'est le paysan, le campagnard qui parle, sans affectation et même sans recherche. Toute réflexion est loin, minute par minute il voit le ciel se couvrir, l'ombre des nuages chasser le soleil au flanc des montagnes, la pluie emplir la vallée de sa grisaille, les collines pressées comme les dos des moutons sous l'ondée.

Dans un poème de la même époque, *Die Musse*, il erre à travers les champs; comme les sarments de la vigne, s'entrelacent les jeux des plantes qui vivent doucement. Ou bien il lève les yeux

1. Dans la nuit glaciale rien que la colère des ouragans.

II, 37 et II, 38.

vers les montagnes, où l'air plus léger enivre les sens et libère l'esprit. Mais de là ses pensées le ramènent vers la vie humaine, le conduisent à des réflexions; chemin habituel chez lui, auquel nous ne connaissons guère qu'une exception : le poème à Diotima dont nous parlions précédemment est précisément le seul où la description soit là pour elle-même et ne mène pas à la réflexion, ce qui tient peut-être simplement à ce qu'il n'est pas achevé. Dans *Die Musse*, le poète revient vers la ville qui brille au loin comme une armure opposée à la puissance destructrice des hommes et du Dieu des orages. Hölderlin invoque le génie de l'inquiétude, *der geheime Geist der Unruhe*, qui germe secrètement au cœur de la création et parfois fait irruption, secoue les montagnes, déracine les forêts, brise les vaisseaux sur la mer; et pourtant tout rentre dans l'ordre, car ce génie de l'inquiétude n'est que l'un des enfants de l'éternelle nature que rien ne saurait égarer. Le poème s'arrête — provisoirement, car lui non plus n'est pas achevé — sur un appel à la vie du monde, vie divine à laquelle le poète se sent mieux participer après cette promenade qui l'a mené à travers les choses.

Le fragment suivant procède de la même inspiration; cette fois, c'est parmi les humains que se manifeste l'esprit d'inquiétude. Allusion à la Révolution française et aux guerres de l'époque :

*Und Heere tobten, wie die kochende See.
Und wie ein Meergott herrscht' und waltete
Manch grosser Geist im kochenden Getümmel.
(Fünf Sommer leuchtete das grosse Leben
Ein unaufhörlich Wetter unter uns...1).*

Il sent son destin lié au destin puissant qui pendant ces quelques années a joué un jeu audacieux avec les hommes et leur a donné la vie intense. Deux vers de ce poème, qu'il faut aller chercher à l'appendice de l'édition Hellingrath, montrent combien Hölderlin

1. Et les armées faisaient rage comme la mer bouillonnante.
Et tel un dieu marin régnaient en maîtres
De grands esprits dans ce tumulte bouillonnant.
Cinq étés durant la vie intense jeta sur nous
La lueur de ses éclairs, orage interminable....

II, 45.

a participé au destin de son époque, combien il s'est senti mêlé à sa grandeur manifestée jusque dans le détail des existences individuelles :

*Es spielt ein kühnes Spiel in dieser Zeit
Mit allen Sterblichen das mächtige Schicksal*^{1.}

Par contraste sans doute avec cette vie intense, dans un poème qu'on attribue à cette époque il se souvient de sa tendre et paisible enfance où les dieux qu'il ne savait pas nommer lui étaient plus proches que les hommes auxquels pourtant il donnait un nom, où il grandissait bercé par le bruissement de la forêt, instruit par la croissance des fleurs. Vie paisible du passé, vie de rêve où il pressentait déjà l'existence de Diotima, dit-il dans le second fragment à forme élégiaque intitulé *An Diotima*. Maintenant — c'est à la fin du séjour à Francfort — il sait qu'il lui faut renoncer à Diotima, se résigner à la solitude jusque dans la mort. Il songe à Achille pleurant sur le rivage sa bien-aimée perdue ; mais Thétis montait du fond des mers pour consoler son divin fils. Le poète, lui, est seul, sans consolation, en dépit d'un amour partagé :

*Sehen soll ich es nicht, soll tragen die Schmach, als gehört' ich
Nimmer zu ihr, die doch meiner mit Tränen gedenkt*^{2.}

Pourtant il veut vivre encore, élever un chant de grâces aux divinités du ciel qui apaiseront sa douleur, un chant de reconnaissance pour ce qu'elles ont bien voulu lui accorder. C'est le thème repris dans le poème célèbre *An die Parzen* :

*Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Dass williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe*³!...

1. En notre époque il joue un jeu hardi
Avec tous les mortels, le puissant destin. II, 484.
2. Je ne le verrai pas, je dois supporter l'affront, comme si je n'étais rien
Pour elle, qui en larmes songe à moi. II, 46.
3. Accordez-moi, Puissantes, un seul été,
Et un automne pour mûrir mon chant,
Qu'avec moins de peine mon cœur, de douce
Musique comblé, en moi se meure. II, 49.

Poème qui avait inquiété sa mère, puisque Hölderlin se voit obligé de la rassurer le 8 juillet 1799; ce poème ne signifie rien d'autre, lui dit-il, que le vœu qu'il forme de trouver un peu de temps et de calme pour achever l'ouvrage qu'il prépare, c'est-à-dire *Empedokles*. Mais nous savons l'importance que prend pour lui cette œuvre, la seule chose pour laquelle il vaille encore de vivre, et nous percevons la grave sincérité de son dernier vers :

... *Einmal*

Lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht 1.

*
* *

Désormais les périodes successives du lyrisme de Hölderlin ne coïncideront plus exactement avec les diverses époques de son existence. C'est ainsi que le lyrisme caractéristique de son séjour à Homburg commence avant son départ de Francfort. Dès la fin du séjour à Homburg on rencontre les premières esquisses des grandes élégies. Enfin, même des événements aussi important que le voyage en France et la première crise de folie caractérisée ne semblent pas marquer de coupure dans son inspiration, ni même dans l'évolution de sa forme. Aussi allons-nous suivre l'évolution du lyrisme de Hölderlin en tenant moins compte des faits extérieurs de sa vie que nous ne l'avons fait jusqu'à présent. La raison en est profonde : de plus en plus Hölderlin se concentre sur sa vie intérieure qui se développe selon son rythme propre. De moins en moins les événements, les hasards de la vie l'affectent.

Nous sommes obligés de rattacher à l'époque de Homburg certains poèmes dont tout au moins la conception, et quelquefois la rédaction définitive, date de Francfort. C'est que la principale source d'inspiration du lyrisme de Hölderlin, son amour, a subi une modification plus profonde du fait de son développement à Francfort même, jusqu'au moment où Hölderlin s'était rendu

1.

Une fois
J'ai vécu, comme les Dieux, et il n'en faut pas plus.

II, 49.

compte que la situation était sans issue, que du fait de son départ pour Homburg et de la séparation matérielle, qui n'était qu'une conséquence. Le renoncement date de plus loin, et aussi le désespoir. La séparation inspirait sa poésie avant d'être devenue un fait.

D'autre part nous avons montré Hölderlin à Homburg essentiellement préoccupé de questions appartenant à la technique poétique. Mais dès Francfort on rencontre cette préoccupation, cette recherche de la forme. N'est-ce pas l'esquisse d'un art poétique que ces trois poèmes, *An die jungen Dichter*, *An unsre grossen Dichter*, et *Die scheinheilgen Dichter*, qui datent de Francfort? Hölderlin exige du poète une inspiration authentique et vivante : s'il invoque les noms des dieux antiques ou la nature, que ce ne soit pas un simple costume hellénique ou naturaliste, une fiction mensongère, mais une invocation sincère suggérée par une religiosité spontanée. Que le poète donc suive la nature avec un enthousiasme qui ne doit pas exclure le contrôle de soi : il faut laisser mûrir son art, éviter les excès, l'ivresse comme l'indifférence. Hölderlin interdit même au poète la description : voulant dire par là que s'il faut s'inspirer de la nature, se confier à elle, il ne faut pas s'abandonner et renoncer à lui imposer sa forme à soi.

Hölderlin tend donc vers un art classique. Mais l'art classique n'est pas forcément un art froid : Hölderlin le place sous le signe de Bacchus ivre de jeunesse et de vin, qui soulève l'enthousiasme des peuples et les réveille de leur longue somnolence. Le poète a une mission populaire, une mission héroïque, il doit vaincre, faire sortir les nations de l'indifférence et de la confusion, leur donner du même coup l'élan et la loi.

La mission héroïque et historique, ou, si l'on préfère ces termes, populaire, nationale, du poète, voilà une idée qui ne s'affirmera qu'à Homburg, et qui ne prendra même sa pleine signification que dans les derniers hymnes; mais elle est déjà mieux qu'indiquée dans les poèmes qui datent de la fin du séjour à Francfort. C'est d'ailleurs à cette époque que se développe en Hölderlin, inspiré par les événements contemporains, le culte de l'hé-

roïsme annoncé déjà dans les hymnes de jeunesse, dans un groupe de poèmes intitulés *Der Zeitgeist, Die Schlacht*, dont une seconde version s'intitule *Der Tod fürs Vaterland, Stimme des Volks, An die Deutschen, Vanini, Buonaparte, Empedokles, Sokrates und Alkibiades*. Il s'écrie :

du Gott der Zeit!
Zu wild, zu bang ist's ringsum, und es
Trümmert und wankt ja, wohin ich blicke.

Lass endlich, Vater! offenen Augs mich dir
Begegnen !

Effrayé par le génie de son époque (n'oublions pas que ceci est écrit pendant les guerres de la Révolution française, à peu près au moment où Hölderlin accompagnait Suzette Gontard fuyant Francfort devant l'avance des armées belligérantes), bouleversé par le spectacle d'un monde en ruines, mais dans lequel il sent une puissance de régénération, Hölderlin implore du Dieu du Temps le courage de regarder en face ce qui se passe, de contempler sans ciller le spectacle grandiose des peuples qui s'éveillent. Hölderlin avait attaché de grands espoirs à l'avance des républicains, comme en témoigne le passage suivant d'une lettre à son frère, le 6 août 1796 : *Dir mein Karl, kann die Nähe eines so ungeheuern Schauspiels, wie die Riesenschritte der Republikaner gewähren, die Seele innigst stärken. Es ist doch was ganz leichtes, von den griechischen Donnerkeulen zu hören, welche vor Jahrtausenden die Perser aus Attika schleuderten über den Hellespont hinweg bis hinunter in das barbarische Susa, als so ein unerbittlich Donnerwetter über das eigne Haus hinziehen zu sehen* 1.

1. Dieu de l'époque, ô toi!
 Tout est désordre, angoisse autour de moi, et tout
 S'écroule et vacille, où que je porte mes regards.
 Fasse, ô Père, que les yeux grands ouverts
 Je te rencontre.

III, 10.

2. « Toi, mon Karl, la proximité du spectacle si grandiose qu'offrent les progrès de géants des républicains peuvent te fortifier l'âme jusqu'au tréfond. Il est vraiment trop facile d'entendre parler de la foudre des Grecs qui voici des millénaires rejeta les

Hölderlin était conscient de la grandeur de l'événement historique qui se déroulait à ses portes et il voulait avoir la force d'y participer, au moins moralement. De fait, on ne trouve rien chez lui qui laisse supposer qu'il ait partagé la répulsion finale de Schiller pour la Révolution; non sans doute qu'il ait été moins affecté que lui par certains aspects brutaux des événements, mais il était aussi plus sensible à leur grandeur, il s'y sentait plus intimement mêlé, au point de se refuser au jugement, qui n'est possible que lorsque la distance est sauve. Comme Stendhal, il est frappé par la grandeur épique de la campagne d'Italie, qui lui inspire l'ode à Buonaparte et qui lui laisse soudain espérer que toute grandeur n'est pas morte en ce monde : un jeune héros, à peine son aîné de sept mois, incarne la puissance de l'histoire; non plus un héros chanté, mais un héros vivant d'une vie si intense qu'elle échappe au cadre du poème :

*Er kann im Gedicht
Nicht leben und bleiben
Er lebt und bleibt in der Welt*¹.

Il est à peine excessif de voir avec Pigenot dans les deux versions du même poème *Die Schlacht* et *Der Tod fürs Vaterland* une tentative pour donner à l'Allemagne sa *Marseillaise*². On reconnaît les accents de Rouget de l'Isle, surtout dans l'appel aux armes de la première rédaction :

*Du kömmt, o Schlacht! schon woogen die Jünglinge
Hinab von ihren Hügeln, hinab ins Thal
Wo kek herauf die Knechte dringen
Sicher der Kunst und des Arms!...*

Perses hors de l'Attique et par-dessus l'Hellespont les lança comme la fronde jusque bien loin dans la barbare Suse, plus facile que de voir passer sur sa propre maison un tel orage impitoyable. » II, 376.

1. Il ne peut dans le poème
Vivre et rester;
Il vit et reste dans le monde.

III, 18.

2. III, 488 et suiv.

Hölderlin songe à Jenmapes, à Valmy, aux armées de jeunes conscrits résistant au cri de « Vive la nation ! » aux armées de métier de l'oppresseur :

*Denn ha! die Knaben schlagen wie Zauberer
Und ihre Vaterlandsgesänge
Lähmen die Kniee den Unterdrückern*¹.

Dans la seconde version, Hölderlin efface les mots d'esclaves et d'opresseurs, *Knechte, Unterdrücker*, qui ont passé de mode avec le premier enthousiasme révolutionnaire, et les remplace par des termes plus généraux, *die Würger, die Ehrenlosen*. L'héroïsme s'y fait moins enthousiaste et plus contenu, plus tragique; ce n'est plus la bataille, c'est la mort, le thème « mourir pour la patrie », qui donne le ton et le titre.

L'héroïsme n'est pas l'apanage exclusif des guerriers; Hölderlin chante la gloire de trois héros de l'esprit : Vanini, Empédocle, Socrate, qui tous trois firent le sacrifice de leur vie à leur conviction. Vanini, l'hérétique, sera réconcilié avec ceux qui l'ont brûlé par la grande conciliatrice, la nature. Empédocle réalise l'union avec la nature avant le temps, par sa mort volontaire. Socrate dès avant de mourir se crée une existence pleinement valable en ajoutant à la méditation la contemplation de la beauté vivante, l'amour d'Alcibiade.

Hölderlin sent que pourrait peser sur lui le reproche d'un culte des héros abstrait et facile qui glorifie un courage dont il n'est pas capable. L'accusation qu'il porte contre les Allemands d'être pauvres en actes et riches en pensées, il sent qu'elle l'atteint lui-même. Aussi les poèmes d'inspiration héroïque contiennent-ils tous plus ou moins une justification; il ne peut imiter ceux qu'il chante. L'action lui est interdite, car il n'est pas chef d'armée comme Bonaparte, mais poète. Pourtant la pensée peut être

1. Te voilà, bataille! déjà les jeunes gens
Descendent en troupe des coteaux dans la plaine
Où les esclaves se pressent audacieux,
Sûrs de leur art et de leur bras!
Ah! ces enfants portent des coups magiques,
Et leurs chants patriotiques
Font trembler les genoux des oppresseurs.

aussi une forme d'action, plus indirecte seulement, plus lointaine :

*Oder kömmt, wie der Stral aus dem Gewölke kömmt,
Aus Gedanken die That? Leben die Bücher bald*¹?

Il est vrai que certains hommes de pensée, pour donner à leur idée la force, lui ont fait le sacrifice de leur existence : Empédocle, Socrate, Vanini. Hölderlin voudrait les suivre; il est retenu par son amour :

*folgen möcht' ich in die Tiefe,
Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden*².

L'amour qui n'est pas seulement l'amour de Suzette Gontard, mais de tout ce qui vit, amour dont Socrate montrait la puissance et la vertu :

*Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste
Hohe Tugend versteht, wer in die Welt geblickt,
Und es neigen die Weisen
Oft am Ende zu Schöнем sich*³.

Amour aussi de son peuple duquel il ne peut malgré tout désespérer, qu'il voudrait regretter un jour d'avoir honni et comparé à l'enfant qui sur son cheval de bois fait de puérils rêves de grandeur.

Ici nous saisissons l'articulation qui mène Hölderlin de l'inspiration héroïque à l'amour de la vie qui emplit un second groupe de poèmes de la même époque. Non pas une acceptation de la vie telle qu'elle s'offre à lui; en dépit des irritations quotidiennes qu'inflige son entourage au poète trop nerveux, malgré les terribles traverses du destin, il garde la foi dans l'éternel principe

1. Peut-être, comme le rayon de la nuée,
De la pensée sort l'acte. Les livres vont-ils se mettre à vivre?

III, 15.

2. Jusque dans les profondeurs je suivrais,
Si ne me retenait l'amour, le héros.

III, 19.

3. Celui dont la pensée a été jusqu'au fond aime les choses les plus vivantes
Il comprend la haute vertu, celui qui a regardé le monde,
Et les sages pour finir
Souvent se tournent vers la beauté.

III, 16.

de vie qui reste toujours sensible dans le paysage; il veut se construire une existence intérieure où n'accèdent que les dieux :

*Lass uns leben, o du, mit der ich leide, mit der ich
Innig und gläubig und treu ringe nach schönerer Zeit.
Sind doch wirs! Und wüssten sie noch in kommenden Jahren
Von uns beiden, wenn einst wieder der Genius gilt,
Sprächen sie : Es schufen sich einst die Einsamen liebend
Nur von Göttern gekannt ihre geheimere Welt*¹.

A certains moments il se révolte encore contre ce destin terrible et mortel qui le sépare de celle qui est comme son génie protecteur :

*Wehe! von dir, von dir,
Schutzgeist! ferne von dir spielen zerreissend bald
Alle Geister des Todes
Auf den Saiten des Herzens mir...*².

Sa rébellion retombe épuisée par la douleur, et à la fin de la même esquisse de poème il note simplement :

*... hier, wo am einsamen
Scheidewege der Schmerz mich,
Mich der tödtende niederwirft*³.

Lorsqu'il retrouve des forces, lorsqu'à Homburg le moment de l'aveugle douleur est passé et qu'il regarde autour de lui, il se reprend à aimer le monde et il s'écrie :

*Dich lieb ich, Erde! trauerst du doch mit mir!
Und unsre Trauer wandelt wie Kinderschmerz
In Schlummer sich...*⁴.

1. Vivons, ô toi avec qui je souffre, avec qui
Plein de ferveur, de foi, de constance, je lutte pour des jours meilleurs.
Ne sommes-nous pas là? Et si dans les temps à venir ils se souviennent
Encore de nous deux, lorsque l'esprit ne sera plus honni,
Ils diront : ceux-là jadis dans leur amour et dans leur solitude
Se sont créé leur monde plus secret, et connu des seuls Dieux. III, 48.
2. Malheur! de toi, de toi,
Génie protecteur, loin de toi bientôt joueront leur jeu déchirant
Tous les esprits de la mort
Sur les cordes sonores de mon cœur. III, 47.
3. Ici, à la solitaire croisée des chemins
Où nous nous quittons, la douleur,
Celle qui fait mourir, m'accable. III, 47.
4. Je t'aime, terre! tu partages mon deuil,
Et notre douleur est comme le chagrin des enfants :
Bientôt ils s'endorment.... III, 50.

Nous pouvons grouper ici cinq paysages qui relèvent de cette inspiration : *Des Morgens, Abendphantasie, Der Main, Heidelberg, Der Neckar*, qui est une seconde version du *Main*. L'atmosphère en est donnée par ces deux vers du *Main* :

*Und still hingeleitende Gesänge
Lehrtest du mich und geräuschlos Leben*¹.

Lever de soleil, soir tombant, fleuves paisibles — même la description de Heidelberg n'est encore que celle de la rivière qui traverse le paysage et lui donne son sens — le paysage lui inspire une poésie doucement résignée; la solitude n'est plus qu'à peine douloureuse :

*dunkel wirds, und einsam
Unter dem Himmel, wie immer, bin ich*².

Les pensées, les images glissent comme le cours du fleuve, les rayons du soleil au matin montent comme des flots silencieux :

*... und um die grauen
Gewölke streifen röthliche Flammen dort,
Verkündende, sie wallen geräuschlos auf;
Wie Fluthen am Gestade woogen
Höher und höher die Wandelbaren*³.

La poésie de Hölderlin se fait plus fluide, l'image glisse de strophe en strophe, sans hâte, comme le torrent s'apaise en arrivant dans la plaine et ralentit son cours, contemplant un instant les coteaux avant d'aller se perdre dans l'océan — image d'un cœur qui jadis tumultueux trouve un instant de répit et se réjouit du paysage paisible avant d'aller se confondre pour toujours avec l'infinie vie universelle.

Le paysage de Hölderlin, si tranquille soit-il, comporte tou-

1. Les chants qui glissent silencieusement comme des fleuves,
Tu me les as enseignés, et la vie sans tumulte. III, 55.
2. Vient l'obscurité, et
Sous le ciel, comme toujours, je suis seul. III, 53.
3. ... et autour des grises
Nuées traînent des flammes rouges, là-bas,
Annonciatrices, elles montent silencieusement
Comme montent les vagues le long du quai,
Plus haut, plus haut encore, changeantes. III, 52.

jours un mouvement : un fleuve qui lui donne son sens et sa vie, ou bien le lever ou le coucher du soleil ; ce mouvement régulier du paysage endort en lui toute agitation et lui apprend à cheminer en silence, et même avec quelque joie. C'est un paysage organisé, étagé ; il est frappant de voir comme toujours les éléments en sont superposés ; au-dessus du sol sur lequel il marche s'étend un ciel qui emporte avec lui ses vœux ; toujours, que son regard s'élève vers les nuages ou qu'il plonge dans la vallée, il prend soin de respecter une perspective verticale. Cet univers étagé, organisé, l'aide à construire sa vie intérieure, à y établir un ordre, une perspective.

Il n'y a pas là un hasard, ni même la manifestation d'un génie inconscient. Hölderlin a composé soigneusement tous ses poèmes et n'a pas laissé au caprice le soin d'ordonner son paysage. Il est utile de comparer à la version définitive l'esquisse du poème *Heidelberg* où l'on voit Hölderlin tâtonner, chercher l'expression juste, se reprendre et se corriger assidûment¹. C'est ainsi qu'il arrive à donner toute sa netteté et sa légèreté de dessin à la seconde strophe, la description du pont qui comme un vol d'oiseau par-dessus les cimes s'élance par-dessus le Neckar, se mire au passage, et dont l'arc léger et puissant résonne du pas des hommes et du bruit des voitures :

*Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt,
Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt,
Leicht und kräftig die Brücke,
Die von Wagen und Menschen töntz.*

Strophe dont la pureté de dessin fait songer aux pinceaux chinois par ce qu'elle a de léger et de définitif à la fois. Chacune de ses images est directe, neuve, parce que vraiment éprouvée et non pas empruntée à quelque arsenal littéraire ; ainsi les quatre derniers vers du poème, où un paysage citadin de ruelles et de jardins descendant sur la rivière a une fraîcheur qu'on ne retrou-

1. III, 498 et suiv.

2. Comme l'oiseau des bois vole par-dessus les cimes,
Par-dessus le fleuve qui luit au passage s'élance
Léger et solide le pont
Qui résonne sous les voitures et le pas des hommes.

III, 56.

vera plus guère que dans certains tableaux peints dans la banlieue par les peintres impressionnistes, par Sisley par exemple :

*Sträucher blühten herab, bis wo im heitern Thal,
An den Hügel gelehnt, oder dem Ufer hold,
Deine fröhlichen Gassen
Unter duftenden Gärten ruhnt.*

Peut-être Hölderlin ne s'est-il jamais montré plus peintre qu'à ce moment où il cherche dans le monde présent sa joie. Sans doute le cœur est encore douloureux ; il se sent irrémédiablement seul, il rêve de la lointaine et impossible Hellade ; tout près de lui, il envie le paisible bonheur du laboureur content de son sort, du navigateur qui rentre au port, de tous ceux qui vivent de leur travail et de leur salaire :

*Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit ; wechselnd in Müh und Ruh
Ist alles freudig ; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel ?*

Il se sent poète déraciné, sans métier, sans patrie, condamné à être citoyen du monde, à n'avoir jamais de foyer :

*Zu euch vielleicht, ihr Inseln ! geräth noch einst
Ein heimathloser Säng' er ; denn wandern muss
Von Fremden er zu Fremden, und die
Erde, die freie, sie muss ja laider !*

*Statt Vaterlands ihm dienen, solange er lebt,
Und wenn er stirbt.*

1. Les buissons fleurissaient le long de la pente jusque dans la jolie vallée ;
Appuyées à la colline ou recherchant la rive,
Tes ruelles joyeuses
Reposent parmi les jardins embaumés. III, 57.
2. Les mortels vivent
De salaire et de travail ; alternant peine et repos
Tout vit dans la joie ; pourquoi moi seul
Ai-je dans la poitrine un aiguillon qui ne dort jamais ? III, 53.
3. Peut-être un jour, ô vous fies, accueillerez-vous
Un poète sans foyer ; car il lui faut errer
D'étranger en étranger, et la
Terre, la libre terre, il faut hélas
Qu'elle lui serve de patrie tant qu'il vit
Et quand il mourra.... III, 55.

Mais les couleurs du monde lui donnent un plaisir sans mélange ;
c'est la lumineuse grisaille du matin, dans un tableau peint
avec les pinceaux de Corot :

*Vom Thau glänzt der Rasen; beweglicher
Eilt schon die wache Quelle; die Birke neigt
Ihr schwankes Haupt, und im Geblättern
Rauscht es und schimmert...1.*

C'est la gloire fleurie de roses d'un soleil couchant :

*Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühen die Rosen, und ruhig scheint
Die goldne Welt...2.*

Il fallait signaler ici cette joie pure que donnent à Hölderlin les couleurs, les paysages; témoignages d'une sensualité visuelle qui est en lui, qui est presque partout ailleurs masquée volontairement, mais que nous avons d'autant moins le droit d'ignorer qu'une fois dans sa carrière poétique elle se révèle sans mélange.

* * *

Il est un ouvrage de Hölderlin qui présente un caractère bien à part et qui se laisse mal intégrer dans le développement de sa poésie : c'est l'idylle *Emilie vor ihrem Brauttag*, un curieux poème de 600 pentamètres iambiques divisé en sept lettres dans lesquelles une jeune fille, Émilie, fait à son amie Klara le récit de ses fiançailles. C'est à peu près le seul ouvrage de commande que l'on rencontre chez Hölderlin. Neuffer et l'éditeur Steinkopf l'avaient sans doute poussé à donner un ouvrage qui fût à la portée du public; ils lui avaient même un peu forcé la main en

1. Le gazon luit de rosée; plus mobile
Déjà se hâte la source éveillée; le bouleau incline
Sa tête incertaine, et dans le feuillage
Passent des bruits et des lueurs.

III, 52.

2. Au ciel du soir fleurit un printemps;
Innombrables fleurissent les roses, et calme paraît
Le monde doré de lumière....

III, 53.

publiant dans leur almanach pour 1799 une gravure intitulée *Emiliens Bild* et en annonçant que c'étaient là les traits de l'héroïne d'une histoire qu'ils publieraient l'année suivante. En fait, rien n'était encore écrit à ce moment-là; cette histoire devint le poème *Emilie vor ihrem Brauttag* qui parut dans l'almanach de Neuffer pour l'année 1800. Hölderlin d'ailleurs n'en est pas satisfait; le poème a été l'objet de discussions assez vives avec Neuffer, comme en témoigne le passage suivant d'une lettre à son ami, écrite le 4 décembre 1799 : *Ich will Dirs nur auch gestehn, das ich ein wenig mit Dir gezürnt habe, über die ziemlich leichten Äusserungen, die Du mich diesen Sommer einmal (bei Gelegenheit der Emilie) hören liessst in Betreff der Poësie. Verstehe mich wohl, Lieber! Es war nicht wegen der Emilie, die auch leichtsinnig genug hingeworfen ist, aus Nothwendigkeit und Dienstfertigkeit, es war um der Kunst willen, die Du mir schaltst*¹. S'il affecte de ne pas attacher grande importance à son poème, écrit, dit-il, pour faire plaisir à son ami, c'est qu'il n'en est pas content. Peut-être l'a-t-il composé en hâte — et cela est contraire au tempérament laborieux de Hölderlin — mais sûrement pas à la légère.

Cet ouvrage de commande et presque de circonstance répond lui aussi à des préoccupations esthétiques fondamentales qu'il expose dans deux lettres à Neuffer, le 3 juillet et le 4 décembre 1799. Il semble qu'il soit parti même d'une considération toute théorique : en pleine élaboration d'*Empedokles*, il songe à établir parallèlement à la technique du poème dramatique une technique du poème sentimental. Tandis que le sujet tragique exige d'être traité avec grandeur et puissance, qu'il écarte par sa grandeur même tout élément accidentel et s'en tient à l'essentiel par un acte de volonté, un sujet sentimental veut être traité avec une tendre délicatesse qui écarte l'accidentel par une sorte de pudeur, de subtile retenue. L'amour s'y exprime en allusions légères comme Psyché, ailées comme Éros; l'attirance et l'espoir y prennent le

1. « Je te l'avoue, j'ai été quelque peu en colère contre toi à cause de la légèreté des déclarations que je t'ai entendu faire cet été à propos de la poésie (il s'agissait de l'*Emilie*). Comprends-moi bien, cher, ce n'est pas à cause de l'*Emilie*, qui a en effet été jetée sur le papier avec assez de légèreté, par nécessité et par complaisance, c'était au nom de l'art que tu maltraitais. » III, 463.

ton de l'élégie : ... so dass der schöne Geist der Liebe seine eigne poetische Gestalt und Weise hat¹. Les préoccupations théoriques de Hölderlin sont manifestes, et dans l'almanach il éprouve le besoin de faire précéder le poème des mots suivants : *Von Emilie folgt hier, zwar keine Biographie aber ein Hauptmoment ihres Lebens, der durch die Aufschrift angezeigt ist*². Il tient à ne décrire, en vertu de raisons théoriques, qu'un moment essentiel de l'histoire d'Émilie ; il tient même à ce que le lecteur s'en aperçoive. Il s'en excuse auprès de Neuffer : *Stosse Dich nicht an dem Titel; es thäte ja Noth, mehr Vorreden zu schreiben, als Gedichte, und wenn ich durch ein paar Worte gewissermaassen solch eine Vorrede ersezen kann, und dem Leser bedeuten, dass diss nur ein Moment aus Emiliens Leben ist, und der Dichter überhaupt alle Biographie so viel möglich in einen Hauptmoment konzentrieren muss — warum soll ich es nicht*³? Il connaît son travers, et se traite lui-même de pédant ; même au sujet de l'*Emilie* il écrit à Neuffer : *Halte mich für einen kalten Theoristen, wenn Du willst*. Mais il ajoute aussitôt : *Ich weiss, was ich meine*⁴. Il sait ce qu'il veut et quel but il poursuit⁵.

On a signalé très justement qu'en dépit des apparences, malgré l'allure négligée et rapide de l'idylle, la composition en est rigoureuse, chiffable même⁶ : l'histoire se déroule en 7 lettres ; entre la première qui sert d'ouverture et la septième, celle des fiançailles, les cinq autres forment un progrès continu. Émilie parle d'abord à Claire de son père dont la sagesse la protège, de

1. « De sorte que le beau génie de l'amour possède sa figure poétique propre son mode à lui. » III, 412.

2. « Voici d'Émilie, non pas une biographie, mais un moment principal de son existence, qui est indiqué par le titre. » III, 493.

3. « Ne sois pas choqué par le titre ; pour bien faire il faudrait écrire plus de préfaces que de poèmes, et si je puis par quelques mots remplacer une telle préface et expliquer au lecteur que ceci n'est qu'un moment de l'existence d'Émilie et qu'il faut en principe que le poète concentre autant que possible toute biographie en un moment caractéristique — pourquoi m'en priverais-je ? » III, 413.

4. « Tiens-moi si tu veux pour un froid théoricien.... Je sais ce que je veux dire. » III, 463 et suiv.

5. Lehmann reconstitue d'après l'idylle *Emilie* toute l'histoire intérieure et la pensée de Hölderlin. Peut-être pousse-t-il un peu loin le procédé, de même que la rigueur avec laquelle se décompose selon lui le poème est quelque peu forcée dans le détail. Il n'en reste pas moins que sa conclusion est justifiée : *Wohlbegründet und streng durchdacht ist sonach die Form und Gattung der Emilie*. Lehmann, *Hölderlins Idylle Emilie*, p. 49.

6. *Ibid.*, p. 50.

son frère Edouard qui plein d'enthousiasme est parti en Corse pour participer au soulèvement de Paoli. Il croyait trouver là-bas l'île bienheureuse où l'on mène une vie meilleure. Il repose maintenant dans la tombe aux côtés de son plus cher compagnon d'armes. Pour la distraire de sa douleur son père l'a emmenée en voyage; ils ont vu les rives paisibles du Neckar, puis la vallée de Varus, la sombre forêt de montagne où se livra la grande bataille entre les Romains et les Germains et où les adversaires reposent côte à côte, réconciliés dans la même mort. Là elle aperçoit un jeune homme dont l'aspect la frappe parce qu'il ressemble à son frère défunt. Pendant tout le reste du voyage elle est hantée par l'image de cet inconnu sitôt disparu. Mais après que son sentiment naissant a passé par des alternances d'espoir et de tristesse, un beau jour ce jeune homme est là, il lui écrit, il va trouver son père, ils sont fiancés. Thème très mince, trame ténue, mais qui permet à Hölderlin de donner libre cours à tout ce qu'il y a de féminin dans sa sensibilité.

Ces confidences d'une jeune fille à son amie nous rappellent le but que s'était proposé Hölderlin lorsqu'il avait entrepris *Hyperion* : écrire pour le sexe le plus sensible, *das Geschlecht, wo die Herzen schöner sind*. Il semble qu'on retrouve ici cette intention, dans l'un des rares poèmes que Hölderlin ait écrits pour être lus et en songeant à son public; on y perçoit d'ailleurs un écho attardé d'*Hyperion*. Le thème est le même : ce difficile passage de l'adolescence à une vie pleinement responsable, ici chez une femme. Dans le détail aussi Hölderlin a repris le thème du soulèvement populaire, presque dans les mêmes termes que dans *Hyperion*; cette fois-ci c'est du soulèvement en Corse qu'il s'agit. On croit y reconnaître le souvenir de cette curieuse phrase de Rousseau dans le *Contrat social* : *Il est encore un pays capable de législation; c'est l'isle de Corse. La valeur et la constance avec laquelle ce brave peuple a su recouvrer et défendre sa liberté méritoit bien que quelque homme sage lui apprit à la conserver. J'ai quelque pressentiment qu'un jour cette petite isle étonnera l'Europe*¹.

1. Rousseau, *Contrat social*, livre II, chap. x. (La référence indiquée par Lehmann est inexacte.)

Il est certain que cette description et cette étrange prophétie avaient enthousiasmé Hölderlin et le faisaient rêver de cette île méditerranéenne dont il décrit la vie enchantée, dernier reste de l'âge d'or : les fruits poussent seuls sur les arbres, le miel coule du tronc creux des chênes, un peuple y vit, y lutte pour sa liberté, une divine amitié y unit les jeunes gens qui combattent côte à côte.

On y trouve aussi l'écho d'un autre souvenir littéraire : celui de *Hermann und Dorothea*. Non que le poème de Goethe ait paru en 1796, comme le dit Lehmann, qui croit voir Hölderlin fuyant les armées combattantes avec Suzette Gontard à Bad Driburg et lisant avec elle les hexamètres de Goethe; *Hermann und Dorothea* n'a paru qu'en octobre 1797, un an ou dix-huit mois avant que Hölderlin n'écrive son idylle, où nous retrouvons un peu de la lente gravité de Goethe, mais transposée de l'hexamètre goethéen dans le pentamètre hölderlinien¹.

Surtout il y a dans *Emilie*, habilement et délicatement masqués, beaucoup de souvenirs personnels. Hölderlin a voulu y transcrire les souvenirs heureux de sa vie près de Suzette Gontard, et Lehmann n'a pas tort malgré tout d'y voir un souvenir ému de Bad Driburg; il est hors de doute que la rencontre d'Émilie et d'Armenion sur les lieux de la bataille de Teutoburg, en présence de ce père si sage, si bon, doit nous faire souvenir des moments de cet heureux été de 1796 où Wilhelm Heinse semblait protéger de sa présence Hölderlin et Suzette Gontard². De même lorsqu'Émilie apercevant Armenion croit retrouver son frère mort et que l'affection qu'elle portait à son frère l'excuse à ses propres yeux de s'éprendre d'Armenion, il faut songer à la phrase de Carl Jügel racontant comment Hölderlin fut accueilli

1. Peut-être Hölderlin se souvient-il aussi du passage du *Tasso* de Goethe où la princesse raconte à Léonore les débuts de son amour pour le poète :

*Der Augenblick, da ich zuerst ihn sah,
War viel bedeutend. Kaum erholt' ich mich
Von manchen Leiden..., etc.*

2. Voir dans le journal de voyage de Heinse (éd. Schüddekopf, VII, 334 et suiv.) la description de la région de Bad Driburg, du Knochenberg et de la vallée où Hermann défit les légions de Varus. Heinse fit ce voyage, en partie tout au moins, en compagnie de Suzette Gontard et de Hölderlin.

à son arrivée dans la maison Gontard : *Sein Äusseres war höchst einnehmend, und hatte sonderbarer Weise eine grosse Ähnlichkeit mit Suzettens Bruder, was ihm um so leichter deren Vertrauen gewann*¹.

Enfin on ne peut oublier qu'au moment où il écrivait cette idylle Hölderlin recevait les lettres émouvantes de Suzette Gontard dont nous avons parlé. N'ont-elles pas inspiré ces vers, au moment où Émilie désespère de retrouver jamais Armenion :

*O lasst! Ich kann die Todten lieben,
Die Fernen; und die Zeit bezwingt mich nicht.
Mein oder nicht! du bist doch schön, ich diene
Nicht Eitlem....*

... unsterblich

*Ist, was du bist, und du bedarfst nicht meiner,
Damit du gross und gut und liebenswürdig
Und herrlich seist, du edler Genius*²!

Et si nous n'avons pas les lettres de Hölderlin à Suzette Gontard, n'est-ce pas une réponse que ce passage de la lettre d'Armenion :

*Wir sind es,
Die Längstverwandten, die der Gott getraut,
Und bleiben wird es, wie die Sonne droben...*

la réponse à Suzette Gontard, ou plutôt la réponse qu'il eût voulu lui faire, lorsqu'il ajoute :

*Ich bin voll Freude, schöne Seele...
Dass wir uns einst gefunden, und du nun
Mich nimmer fliest, und nahe bist*³!

1. « Son extérieur était très séduisant et, chose curieuse, il ressemblait beaucoup au frère de Suzette, ce qui lui gagna d'autant plus promptement la confiance de celle-ci. » VI, 268.

2. Laissez-moi! Je puis aimer les morts
Et ceux qui sont loin; et le temps ne sera pas le plus fort.
Que tu sois à moi ou non, tu es beau, je ne sers
Pas une cause vaine...
... Immortel
Est-ce que tu es, et tu n'as pas besoin de moi
Pour être grand et bon et digne d'être aimé
Et splendide, ô toi, noble génie!

III, 31.

3. Nous sommes
Depuis longtemps apparentés, unis par le dieu,
Et cela restera comme le soleil là-haut...
Je suis plein de joie, belle âme...
Nous nous sommes une fois trouvés, et maintenant toi
Tu ne me fuiras plus jamais, et tu es toute proche.

III, 37 et suiv.

Diotima, Panthea, Émilie, les trois héroïnes de Hölderlin se ressemblent comme trois sœurs, qui ont des traits de Suzette Gontard, mais aussi de Luise Nast et de la sœur de Hölderlin — les lettres que Hölderlin lui adresse montrent l'affection qu'il n'a cessé de lui porter — mais qui tiennent aussi d'Éléonore d'Este, d'Antigone et d'Ismène, peut-être surtout d'Ismène, plus tendre, plus consciente d'être femme. En écrivant *Emilie* Hölderlin réalise certainement un vœu secret : prêter son lyrisme le plus tendre à une âme de jeune fille. Pas de philosophie, encore qu'il ne soit pas difficile de deviner sous le voile sensible et poétique les idées fondamentales de Hölderlin. Les élans du cœur ne sont troublés par nulle réflexion. L'espoir, le bonheur sont seulement suspendus, retardés par des craintes passagères qui leur donnent tout leur prix. Émilie trouve les mots les plus simples et les plus sensibles pour donner à Claire l'image de son bonheur :

*Es blühten uns der ersten Hoffnung Tage,
Die Tage des Erwachens*¹.

La douceur exaltante du sentiment qui s'éveille l'environne d'une atmosphère de jeunesse :

*Wie ist mir, Liebe!
Ich kann an Jugend heute nur, und nur
An Jugend denken*².

Une jeunesse qui tend vers une heureuse maturité, semblable à ce jour que depuis l'aube elle observe, qui monte et mûrit :

*Und wie es lebt und glücklich ist im Wachstum,
Und seiner Reife sich entgegen freut*³!

1. Alors fleurissaient pour nous les jours du premier espoir,
Les jours de l'éveil.

III, 32.

2. Que se passe-t-il en moi, amie,
Je ne puis aujourd'hui penser qu'à la jeunesse,
A la seule jeunesse.

III, 33.

3. Il vit, il est heureux de croître,
Il se réjouit d'aller au-devant de sa maturité.

III, 33.

Comme le jour s'assombrit et à nouveau s'éclaire, ou comme le printemps succède à l'hiver, l'incertitude se dissipe en son cœur quand elle revoit Armenion :

*O Wiedersehn! das ist noch mehr, du Liebe!
Als wenn die Bäume wieder blühen, und Quellen
Von neuem fröhlich rauschen*¹.

Plus simplement encore et peut-être plus directement qu'Hy-périon elle vit en union avec le paysage; chacun de ceux qui l'entourent est allié à un paysage : Claire la fait penser aux rives paisibles du Neckar qui serpente entre les prés, les coteaux, les villages. Le puissant paysage rhénan, les grandes plaines du Main la consolent de sa douleur lorsqu'elle songe à son frère. Elle-même se compare à l'eau inquiète d'une jeune source qui cherche son chemin à travers les prairies; et lorsqu'elle a trouvé Armenion, il l'emporte avec elle comme un vaste fleuve le timide ruisseau. Nous reconnaissons là l'affection presque religieuse de Hölderlin pour les eaux courantes qui animent son paysage; nous voyons aussi se former ce symbolisme mythologique qui sera fondamental dans ses derniers hymnes.

Mythologie encore, ou du moins esquisse de mythologie, que la description de la vallée où tombèrent les légions de Varus; le père d'Émilie évoque les grandes ombres des anciens Germains et de leurs dieux, Hertha toujours vivante, le Walhalla, patrie céleste, et le vieux Braga, dieu du langage, génie des hommes. Ce n'est point par hasard que le héros d'Émilie se nomme Armenion; rencontré sur les lieux illustrés par Arminius, il fait en son nom même l'union de la vieille Germanie et de la Grèce antique, union que Hölderlin voudrait symboliser en une union des deux mythologies.

Mythologie enfin la personnification des forces qui con-

1. Ah! le revoir! c'est plus encore, amie,
Que lorsque refleurissent les arbres et que les sources
À nouveau cascudent gaîment.

duisent l'existence humaine, dans la bénédiction que le père adresse à sa fille et à Armenion :

*Zwei Genien geleiten auf und ab
Uns Lebende, die Hoffnung und der Dank.
Mit Einsamen und Armen wandelt jene,
Die Immerwache... 1.*

Cette fois, ce n'est plus une mythologie poétique comme celle des fleuves, ou même légèrement littéraire comme celle de Braga et de Hertha, mais une foi véritable. Reconnaissance pour ce qui a été donné, espérance qui soutient l'être jusqu'à son déclin, ce sont chez Hölderlin deux éléments d'une religion personnelle que nous retrouvons dans ces vers que prononce le père d'Émilie :

*Denn nicht gelingt es immerhin den Menschen,
Das Ihrige zu finden. Grosses Glück
Zu tragen und zu opfern giebt der Gott
Den Einen, weniger gegeben ist
Den Andern; aber hoffend leben sie 2.*

* * *

Un nouveau cycle de poèmes, le dernier qui soit consacré à Diotima, est différent des précédents en ce que ce nom de Diotima ne représente plus pour Hölderlin la même chose : ces poèmes ont été écrits en général à la fin du séjour de Homburg — qu'ils soient d'ailleurs un peu antérieurs ou postérieurs n'y change rien ; les poèmes se classent d'après leur inspiration, et non d'après leur date exacte — c'est-à-dire au moment où Hölderlin voit s'effondrer son projet de revue, renonce au secret espoir d'unir un jour à la sienne la destinée de Suzette Gontard, et décide de

1. Deux génies nous suivent dans nos vicissitudes,
Nous autres vivants : l'espoir et la gratitude.
Celui-là accompagne ceux qui sont seuls et pauvres,
Lui toujours en éveil...

II, 42

2. Car malgré tout les hommes ne parviennent pas toujours
A trouver ce qui est leur. Un grand bonheur
A porter et à sacrifier, voilà ce que le Dieu donne
Aux uns; les autres reçoivent moins
En partage; mais ils vivent avec l'espérance.

II, 42.

partir secrètement de Homburg. Il ne reverra plus jamais Suzette Gontard. Dès ce moment la séparation est achevée et leur amour a pris son caractère d'éternité. Aussi n'est-ce pas tant la personne de Suzette Gontard qui inspire ce nouveau groupe de poèmes que le souvenir qu'il a d'elle, que l'image même de leur amour telle qu'elle se dessine délivrée des contingences du temps, des hasards de la présence ou de l'absence. L'espoir de Hölderlin, déçu dans tout ce qu'il pouvait avoir de concret, purifié de toute attente, devient un sentiment religieux, une abstraction, si l'on peut parler d'abstractions dans le domaine du sentiment. L'affection se réduit à l'essentiel, à l'éternel, se dépourville de tous ses accessoires, de tout ce qui n'est pas simplement cet attachement plus puissant que tout parce qu'il est l'attachement à la vie. Un sentiment mêlé à l'existence de l'être comme ceux qui s'attachent aux âmes par delà la mort dans le poème de Dante. C'est cela qu'évoque Hölderlin lorsqu'il prend congé de Diotima pour cette vie :

*Hingehn will ich. Vielleicht seh' ich in langer Zeit
Diotima! dich hier. Aber verblutet ist
Dann das Wünschen und friedlich
Gleich den Seeligen, fremd sind wir,
Und ein ruhig Gespräch führet uns auf und ab,
Sinnend, zögernd....*

Déjà il atteint à cette paix élyséenne, une paix qui comporte quelques réveils, comme celui qu'il prévoit jusque par delà la tombe, lorsqu'il continue sa strophe ainsi :

*doch ist fasst die Vergessenen
Hier die Stelle des Abschieds,
Es erwarmet ein Herz in uns,
Staunend seh' ich dich an, Stimmen und süssen Sang,
Wie aus voriger Zeit, hör' ich, und Saitenspiel,
Und befreiet in Flammen
Fliegt in Lüfte der Geist uns auf.*

1. Je veux partir. Peut-être dans bien longtemps
Diotima, te reverrai-je ici. Mais vidé de son sang
Sera le désir, et paisibles,
Comme les bienheureux, étrangers l'un à l'autre,

Il voit Diotima irréparablement lointaine, mais le visage comme baigné dans la paix éternelle des bienheureux :

Ja, ferne bist du, seeliges Angesicht...^{1.}

Hölderlin rentre définitivement en lui-même et essaie d'y rétablir une paix digne de Diotima. Ainsi lorsqu'au jour anniversaire de son départ de Francfort il célèbre l'automne dans la campagne de Homburg, cet automne qui repose dans sa plénitude; les fleurs ont disparu, mais dans les vergers les fruits sont lourds, les raisins deviennent translucides. Les hommes sont satisfaits, ils recueillent le fruit de leur labeur. Le poète n'est pas l'un de ces hommes sûrs de récolter qui savent établir leur bonheur. Cela fait souvenir des vendanges à la fin de la *Nouvelle Héloïse*, lorsque la paix règne dans le cœur de Julie, de Saint-Preux et de M. de Wolmar. Hölderlin, lui, est l'une des fleurs qui ont péri sans se nouer, il ne garde que le souvenir de son printemps. Et pourtant il lui reste encore une tâche, un bien en ce monde qui lui appartient en propre : le poème; un métier à exercer, avec ses joies et ses récompenses : celui de poète. Nous retrouvons là le vœu de Hölderlin de considérer la poésie non comme une inspiration, mais comme un métier. Et de fait, c'est en artisan qu'il travaille, ainsi dans les dernières strophes du poème, qui contiennent l'idéal de vie qu'il se propose : le labeur poétique lui serait l'asile contre les assauts du temps, le jardin cultivé avec amour; comparaison frappante et caractéristique pour notre auteur que celle du métier poétique avec un soigneux jardinage, et des poèmes avec des fleurs toujours jeunes. L'art de Hölderlin ressemble en effet à une culture plus qu'à une construction; en dépit de tout ce qu'il a de rigoureux, il com-

Nous marcherons ensemble, nous nous parlerons sans inquiétude,
Songeant, hésitant — mais voilà que les oublieux sont saisis au cœur
Par le lieu où ils s'étaient séparés,
Voilà qu'en nous se réveille un cœur,
Étonné je te regarde, des voix, un chant très doux
Comme s'il venait du temps passé frappe mon oreille, une musique,
Alors délivré par la flamme
L'esprit qui était en nous s'envole dans les airs.

IV, 29.

^{1.} Oui, tu es loin, bienheureux visage.

IV, 15.

porte de l'imprévisible, comme tous les phénomènes naturels; il faut toujours, même lorsqu'on tente d'analyser les beautés d'un poème, réserver la part de l'imprévisible, de la rencontre de mots apparemment fortuite, qui reste inexplicable, et qui suggère l'émotion proprement poétique. Aussi demandons-nous que, dans nos tentatives pour analyser la beauté verbale des poèmes, on nous suive avec le sentiment qu'il est impossible de ne pas laisser échapper le principal, le plus sensible : le hasard heureux, dont la fréquence fait le génie du poète.

Ainsi dans ces strophes finales du poème *Mein Eigentum* :

*Und dass doch mir zu retten mein sterblich Herz,
Wie andern, eine bleibende Stätte sei,
Und heimathlos die Seele mir nicht
Über das Leben hinweg sich sehne,*

*Sei du, Gesang! mein freundlich Asyl! sei du
Beglückender! mit sorgender Liebe mir
Gepflegt, der Garten, wo ich wandelnd
Unter den Blüthen, den immerjungen,*

*In sichrer Einfalt wohne, wenn draussen mir
Mit ihren Wellen alle die mächtige Zeit
Die Wandelbare fern rauscht und die
Stillere Sonne mein Wirken fördert.*

*Ihr seegnet gütig über den Sterblichen
Ihr Himmelskräfte! jedem sein Eigentum,
O seegnet meines auch und dass zu
Frühe die Parze den Traum nicht ende.*

1. Et pour que, sauvant mon cœur périssable,
Comme les autres je trouve un lieu où m'arrêter,
Pour que sans patrie mon âme ne
S'en aille point par delà la vie, perdue de regrets,
Sois donc, poème, l'accueillant asile! Sois donc,
Toi qui me donnes la joie, l'objet de mon tendre souci,
Le jardin où je me promène
Parmi les fleurs, les toujours jeunes fleurs,
L'asile simple et sûr, quand à ma porte,
De ses vagues le temps, puissance en révolution,
Étend au loin la rumeur; et le
Soleil apaisé mûrit mon labeur.
Vous, si bonnes, au-dessus des mortels, vous répandez
Sur leurs biens terrestres votre bénédiction, puissances du ciel!
Bénissez mon bien comme les autres, et que trop
Tôt la Parque ne mette pas fin à mon rêve.

IV, 12 et suiv

Deux phrases : un finale de trois strophes, une conclusion de quatre vers ; dans cette conclusion, deux propositions de deux lignes chacune, s'achevant la première sur le mot du titre : *Mein Eigentum*, la seconde sur le mot *ende*, cette fin qui projette son ombre sur le poème, cette fin avant laquelle il veut encore poursuivre jusqu'au bout son rêve, jusqu'au moment où il prendra forme dans l'œuvre. La phrase de trois strophes est elle aussi construite avec rigueur, en trois membres de quatre vers chacun, ramassés autour de trois images : l'âme errante et déposée de tout bien — cet asile paisible qu'est le poème — le poète travaillant à l'abri des agitations externes. Phrase longue, diverse, mais qui progresse sans arrêt ni retour, et qui manifeste un mouvement sûr de soi, impression essentiellement esthétique, toute apparence d'hésitation ou de maladresse de la part du poète suffisant à rompre l'enchantement. Cette sûreté, la syntaxe de Hölderlin la possède : deux subordonnées encadrent la principale comme les ailes d'un bâtiment s'équilibrent et prolongent la façade, sans rompre l'unité ni l'élan. Mais une fois donnée cette ligne générale, une fois le lecteur assuré de ne point se perdre, que de retours de la pensée, de l'imagination sur elle-même, quelle souplesse dans la succession des mots ! Quelquefois l'intention est d'amener en bonne place une image, une expression ; souvent des appositions, des épithètes rejetées après l'objet auquel elles s'appliquent : *unter den Blüthen, den immer-jungen*, — *die mächtige Zeit, die wandelbare*, etc., donnent à la phrase une puissance de rebondissement qui cause une heureuse surprise : au moment où l'on croyait achevé le développement d'une pensée, ingénieusement cette même pensée repart, remonte comme un chant imprévu mais dont ensuite apparaît la nécessité. Il y a d'ailleurs une fréquente application au lyrisme des procédés de rhétorique : ainsi le procédé de préterition dans la première strophe, pour exprimer l'attirance de la mort :

*dass... die Seele mir nicht
Über das Leben hinweg sich sehne.*

L'invocation, renouvelée, reprise, tressée dans une phrase où pourtant elle apporte un élément étranger :

*Sei du, Gesang! mein freundlich Asyl! sei du,
Beglückender! mit sorgender Liebe mir
Gepflegt....*

Ce procédé aussi, pour mettre en valeur le mot principal, lui donner le poids d'un nom propre, qui consiste à le séparer de son article ou adverbe par le rejet :

*die
Stille Sonne...*

ou

*dass zu
Frühe....*

Ces procédés donnent du relief à des images en elles-mêmes déjà hardies; mais il semble que la recherche du style, qui n'est pas à proprement parler de l'affectation, qui marque toutefois la volonté de parler un langage distinct de la prose, soit un élément positif du lyrisme. Autrement dit, le but du poète ne peut pas être un style « naturel » et simple; sinon ses images, lorsqu'elles sont nouvelles, rencontreraient chez l'auditeur une acceptation trop facile, donc une attention insuffisante; lorsqu'elles sont hardies, peut-être leur étrangeté frapperait-elle plus que leur beauté. Au contraire, une certaine recherche du style prédispose l'auditeur, l'oblige à une attitude d'esprit active qui le fait entrer plus directement dans le monde des images poétiques. Il participe lui-même à la poésie. Chaque mot se dissocie de l'ensemble de la phrase soit par une construction peu courante, un rejet, soit par un emploi syntactique ou même sémantique exceptionnel; mais il attire par là l'attention sur lui, il apparaît à l'esprit avec toute sa fraîcheur, sa vertu première, et prend une plus grande puissance d'évocation. De sorte qu'il serait également faux, selon nous, lorsqu'on juge le style lyrique de Hölderlin, soit de l'accuser d'affectation, soit d'y voir un mode d'expression naturel au poète. Il n'y a pas affectation au sens que l'on donne ordinairement à ce mot, c'est-à-dire qu'il n'y a

pas un vain plaisir à des distorsions verbales, mais il y a recherche, et Hölderlin ne cesse pas un instant d'avoir conscience qu'il n'écrit pas en prose. Par des procédés il rend à chaque mot son poids, sa vertu native : ses images ne sont ni banales, ni simplement étranges ; ainsi dans la strophe déjà citée :

*wenn draussen mir
Mir ihren Wellen alle die mächtige Zeit
Die Wandelbare fern rauscht und die
Stillere Sonne mein Wirken fordert,*

ces deux images couplées du bruit du Temps et du silence du Soleil sont également surprenantes et pourraient tout simplement rebuter un auditeur qui ne serait pas favorablement prévenu. Il est essentiel pour le poète qu'il obtienne un préjugé favorable ; la recherche du style commence par retenir sur cette strophe l'attention du lecteur qui ne peut la parcourir du regard et passer immédiatement à la suivante en s'imaginant avoir compris ; un effort est exigé de lui, qui le fait s'attarder sur cette strophe et la lui rend déjà plus familière. De plus l'effort qu'il a fait pour comprendre, pour restituer l'ordre des pensées, favorise en lui l'éclosion de la sympathie ; il est d'une psychologie banale que l'on s'attache plus à ce qui a coûté plus de peine. C'est ainsi que le lecteur est mis dans une disposition d'esprit propice par la difficulté qu'il rencontre, qui l'empêche d'examiner la chose « au fond », de porter un jugement sur ces deux images audacieuses, avant qu'il ne soit déjà, verbalement tout au moins, familiarisé avec elles. Il a ensuite le loisir de se réjouir de cette comparaison du temps avec un océan toujours en mouvement, toujours en rumeur, dont les vagues battent sans relâche le paisible asile du poète — puis qui révèle soudain à l'esprit étonné tout ce qu'il y a de silence dans la puissance du soleil.

Nous avons parlé de procédé. Il est certain qu'encore à ce moment de la vie de Hölderlin il y a intention arrêtée dans l'emploi des moyens verbaux ; l'auteur est en mesure de les contrôler et de ne pas aller jusqu'au point où ils rendraient son langage incompréhensible. Mais peu à peu il se familiarisera si bien

avec cette technique que son langage poétique, devenu son langage intérieur, suivra son développement propre sans plus tenir compte des exigences du lecteur. Songeons qu'à partir de ce moment Hölderlin n'a plus écrit en prose. Si ses derniers hymnes sont difficiles à comprendre, il n'y a pas là un phénomène de folie à proprement parler, mais de vie intérieure trop repliée sur elle-même, trop familière avec elle-même; Hölderlin s'est constitué une existence intime isolée du monde, avec son langage propre — phénomène, il est vrai, que l'on retrouve chez les fous, et qui chez Hölderlin coïncide avec la folie, mais qu'on peut expliquer également en dehors de la pathologie et dont il faut voir l'origine première dans une conception claire de la poésie, et qui n'a rien de maladif.

C'est de la même façon qu'une mythologie qui était d'abord, non pas à vrai dire un artifice de style, mais du moins un procédé conscient, devient peu à peu une réalité pour le poète. Précisément à l'époque que nous étudions on saisit la naissance de cette mythologie dans la recherche poétique, lorsque Hölderlin évoque le Génie du Temps :

*doch öfters flammt
Aus fernetönendem Gewölk die
Mahnende Flamme des Zeitengottes¹.*

ou bien les deux génies qui veillent sur l'homme, l'Esprit et l'Amour :

*Blühn denn am hellen Äther die Sterne nicht?
Und übt das Recht nicht überall der
Geist und die Liebe, nicht jetzt und immer?²*

ou bien une évocation qui rappelle les fresques de la Chapelle Sixtine, la muette nature méditant sur les jours en devenir,

1. Mais souvent flambe
Dans les nuages qui retentissent au loin la
Flamme annonciatrice du dieu des Temps. IV, 34.
2. Dans l'Éther limpide les étoiles ne fleurissent-elles pas?
N'y a-t-il pas partout justice rendue par
L'esprit et l'amour, maintenant et toujours?
IV, 43.

dans un monde où toutes les perspectives sont faussées, où le haut, le bas, l'oblique changent leurs rapports :

*Aufwärts oder hinab! herrschet in heil'ger Nacht
Wo die stumme Natur werdende Tage sinnt,
Herrscht im schiefesten Orkus
Nicht ein Grades, ein Recht noch !*

ou bien ce génie personnel qui conduit chacun, qui est la vie même de chacun, son étincelle divine :

*Ach! wir kennen uns wenig,
Denn es waltet ein Gott in uns*².

Ce Dieu de chacun, le poème le lui révèle dans l'enthousiasme :

*wie sängen
Sonst wir jedem den eignen Gott*³?

Car c'est là le métier du poète : célébrer les puissances supérieures, les nommer, leur prêter un langage :

*Beruf ist mir's
Zu rühmen Höhers, darum gab die
Sprache der Gott, und den Dank ins Herz mir*⁴.

C'est en même temps une façon de travailler pour l'avenir, de frayer la voie à une époque où l'âme retrouvera ses droits, où la nuit qui pèse sur le monde se dissipera, où les dieux seront pré-

1. Vers le haut, vers le bas, règne dans la nuit sacrée
 Où la muette nature médite les jours en devenir,
 Règne jusque dans l'Orcus le plus gauchi
 Une rectitude, un droit. IV, 22.
2. Ah! bien mal nous nous connaissons,
 Car en nous règne un dieu. IV, 26.
3. Sinon comment chanterions-nous
 A chacun son dieu? IV, 39.
4. Je suis appelé
 A louer ce qui est haut, voilà pourquoi le
 Langage me fut donné par le dieu, et dans mon cœur la gratitude. IV, 8.

sents dans le peuple régénéré; cette époque, le poète la prépare en l'annonçant :

*denn es kommt die Zeit,
Dass aus der Menschen Munde sich die
Seele, die göttliche, neuverkündet...
Und er, der sprachlos waltet, und unbekannt
Zukünftiges bereitet, der Gott, der Geist
Im Menschenwort, am schönen Tage
Wieder mit Namen, wie einst, sich nennet*¹.

Hölderlin se sent prophète, poète du peuple, et c'est avec fierté qu'il écrit :

*Wir, die Dichter des Volks...*².

Ces temps, il les voit venir, lorsque ceux qui sont aujourd'hui des individus isolés, perdus de-ci de-là dans un monde où ils étouffent, auront grandi en force et en nombre, lorsque l'arbrisseau naissant sera devenu une forêt, que ces individus seront devenus tout un peuple qui respecte et aime ses dieux, l'esprit, l'amour, les puissances terrestres :

*Wachs und werde zum Wald! eine beseeltere,
Vollentblühende Welt! Sprache der Liebenden
Sei die Sprache des Landes,
Ihre Seele der Laut des Volks* ³!

1. Car il viendra le temps
Où par la bouche des hommes
L'âme divine s'annoncera de nouveau....
Le jour où Lui, qui règne sans paroles et qui, inconnu,
Prépare l'avenir, le Dieu, l'Esprit
Dans le verbe humain, le beau jour
Où de nouveau, comme jadis, il sera nommé par son nom.
IV, 43 et suiv.
2. Nous, les poètes du peuple....
IV, 39.
3. Grandis, deviens forêt! Un monde plus animé,
S'épanouissant dans sa plénitude! Langage de ceux qui s'aiment,
Sois le langage d'un pays,
Que leur âme soit le parler de tout un peuple!
IV, 21.

Il devait être tentant de faire de Hölderlin le prophète d'une nouvelle Allemagne; d'autant qu'à ce moment précis il célèbre son retour au pays :

*Wie lang ists, o wie lange! des Kindes Ruh
Ist hin, und hin ist Jugend, und Lieb' und Lust,
Doch du, mein Vaterland! du heilig-
Duldendes! siehe, du bist geblieben* 1.

Il faut éviter pourtant de faire une confusion entre trois mots que Hölderlin n'emploie pas l'un pour l'autre, bien qu'il les emploie tous trois précisément dans les poèmes qui en ce moment retiennent notre attention; ce sont les trois mots : *Heimat*, *Vaterland* et *Volk*. La patrie, *Vaterland*, c'est ici, au sens précis du terme, le pays qui lui a servi de père, qui l'a élevé, la Souabe de son enfance 2. *Die Heimath*, c'est le lieu où l'on se sent chez soi, qui eût pu être situé ailleurs si le poète se fût établi ailleurs. N'ayant pas de foyer à lui, c'est le foyer maternel qu'il considère comme le sien. Quant au peuple, *das Volk*, ce n'est pas par définition le peuple allemand, c'est « le peuple de l'avenir », celui qui renouvellera le miracle grec. Il faut dire d'ailleurs que l'idée de nation n'existe pas pour Hölderlin — cette idée qui est en train de se former dans le monde, à la suite de la Révolution française. Hölderlin, s'il éprouvait un sentiment patriotique, le réservait à sa patrie nourricière, la Souabe, et il n'a jamais exprimé envers la Prusse un sentiment quelconque.

S'il éprouve un patriotisme, c'est sur le plan spirituel, non sur le plan géographique, c'est à l'égard du cercle des amis, de ceux qu'il reconnaît comme siens, et non à l'égard d'une nation. Un nouveau milieu d'amis jeunes et ardents s'était formé autour de

1. Voici bien longtemps, ah! si longtemps, que la paix de l'enfance
S'en est allée, que la jeunesse est loin, et l'amour et la joie,
Mais toi, ma patrie, toi sainte
Et patiente, vois, tu es restée.

IV, 32.

2. IV, 32. Comparer avec la façon dont Goethe emploie le mot *Vaterland* dans *Tasso*, vers 445 et suiv. :

*Wer nicht die Welt in seinen Freunden sieht,
Verdient nicht, dass die Welt von ihm erfahre.
Hier ist mein Vaterland, hier ist der Kreis,
In dem sich meine Seele gern verweilt.*

lui à Homburg : Siegfried Schmid, Boehlendorff, et surtout Sinclair, auquel il dédie un poème enflammé : *An Eduard*, dont nous connaissons trois versions différentes par la forme mais non par le fond. Patrocle de ce nouvel Achille, il est prêt à sacrifier pour lui non seulement sa vie, ce qui est peu, mais aussi le bien le plus cher qui lui reste, dont il n'estime pas utile de préciser quel il est :

nur weniges
Hab ich gerettet, aber ein liebes Glück
Ein einziges ist mir vom Reichtum
*Schönerer Tage zurückgeblieben*¹.

Même cela, il est prêt à le risquer pour Sinclair, avec lui, au nom de cette amitié héroïque qui lui a rendu la jeunesse :

*Denn schon gealtert leb ich mit dir auf neu*².

Ce n'est pas là seulement imagination poétique; quelques années plus tard Sinclair fut accusé de conspiration politique, à tort sans doute, mais non sans quelque ombre de vraisemblance; n'est-ce pas à des projets, ou du moins à des rêves, que répondent ces vers du poème *An Eduard* :

Doch weilen wir in ruhiger Halle noch,
Uns birgt der Wald, es hält das Gebirge dort
Das mütterliche noch die beiden
Brüder in sicherem Arm gefangen.
Die Weisheit ist dir Wieengesang; so kömmt
Ums Aug ein heilig Dunkel, doch öfters flammt
Aus fernetönendem Gewölk die
*Mahnende Flamme des Zeitengottes*³.

1. Peu de chose
 Est ce que j'ai sauvé, mais un doux bonheur,
 Unique, m'est resté de la richesse
 De jours plus beaux. IV, 33.
2. Déjà vieilli, avec toi j'ai retrouvé une vie nouvelle. IV, 34.
3. Pourtant nous restons encore dans la salle paisible,
 La forêt nous recèle, la montagne là-bas, maternelle,
 Nous retient encore tous deux enserrés dans son bras protecteur.
 La sagesse est pour toi une berceuse; ainsi descend
 Sur les yeux une obscurité sacrée; mais souvent flambe
 Dans les nuages qui retentissent au loin la
 Flamme annonciatrice du Dieu des temps. IV, 33 et suiv.

Ici, comme dans ce passage de sa lettre où il se dit prêt, le jour où il le faudra, à jeter sa plume sous la table et à se rendre là où sa présence pourra être utile, on sent Hölderlin frémissant du désir de se dévouer à une cause révolutionnaire et de réaliser cette Hespérie dont il rêve.

Il n'est pas né pour être révolutionnaire ni même conspirateur. Ses contemporains lui sont trop odieux et trop étrangers pour qu'il puisse jamais songer à agir sur eux efficacement. Il est plus près de la vie des choses, et dans cette intimité il trouve le conseil de s'en remettre au destin. Le destin est finalement plus fort que tout, il n'y a donc qu'à l'accepter. A peine si Hölderlin semble se rebeller un instant contre la « vieille sagesse endormeuse » :

die Weisheit

*Singt dir den alten Wiegensang*¹.

Sinclair, le héros, a le droit de ne pas s'en tenir à ce qui depuis l'antiquité de notre civilisation fait le contenu de la sagesse : acceptation franche ou résignation, elle consiste toujours à se soumettre pour tirer des choses le plus de joies ou pour écarter le plus de souffrances possible et, lorsque la souffrance est inévitable, en faire un instrument de grandeur interne. Hölderlin pressent qu'il y a par delà cette sagesse une autre forme de vie plus belle, plus audacieuse. Mais son âme est habituée au repliement, et il se sent marqué pour l'acceptation plutôt que pour la rébellion héroïque.

Dans les poèmes de cette époque, *Unter den Alpen gesungen*, *Der gefesselte Strom*, *Das Ahnenbild*, *An Landauer*, *An eine Verlobte*, se retrouve cette note idyllique, familiale, d'une douce résignation. Il vante le monde des choses, la paisible vie de famille.

Il ne faudrait pourtant pas s'y tromper. Si Hölderlin n'a pas, ainsi que Mörike, coulé des jours heureux comme pasteur dans la campagne souabe, c'est qu'il y avait en lui quelque chose qui s'y refusait. S'il loue son ami Landauer de sa vie paisible, égale-

1. La sagesse
Te chante la vieille berceuse.

IV, 38.

ment loin de tous les excès, c'est pour évoquer sa propre existence tissée de contrastes violents :

*Manch Leben ist, wie Licht und Nacht, verschieden,
In goldner Mitte wohnest du*¹.

S'il peint en couleurs touchantes le bonheur d'une fiancée, il ne peut s'empêcher, à la dernière strophe, de refuser pour son propre compte cette façon d'être heureux :

*Nein! ihr Geliebten! nein, ich beneid' euch nicht!
Unschädlich, wie vom Lichte die Blume lebt.
So leben gern vom schönen Bilde
Träumend und seelig und arm die Dichter*².

Le poète est voué au dénuement, et les biens terrestres ne sont pas pour lui. D'autres destins l'attendent.

Lorsque Hölderlin loue la vie de famille dans *Das Ahnenbild*, s'il fait un tableau idyllique de la descendance assemblée sous le portrait de l'ancêtre, cultivant les vignes plantées par lui, buvant le vin qu'il a récolté et nouant d'un geste symbolique la chaîne des générations, il faut chercher là une pensée profonde qui déborde le cadre limité de la sagesse. Elle n'apparaît que dans l'épigraphe *Ne virtus ulla pereat* et dans le rapprochement avec le poème précédent, *Natur und Kunst*, intitulé aussi *Saturn und Jupiter*, qui oppose le jeune Zeus à son père Saturne, le dieu des anciens temps, et qui marque la volonté d'un retour au passé, retour nécessaire pour mieux vivre dans le présent. Il faut « ne laisser périr nulle vertu », c'est là le sens de la fête familiale qui honore l'ancêtre. Il faut prendre le recul nécessaire vis-à-vis du présent en remontant à l'origine des choses, en se retrempant aux sources de l'être, là où l'homme n'a pas besoin de règles, de commandements, de contraintes données, où il lui suffit d'être

1. Quelquefois la vie est tranchée comme la nuit et le jour.
Toi tu vis dans la précieuse mesure.

IV, 52.

2. Non, mes chers, je ne vous envie pas;
Inoffensifs, comme de lumière se nourrit la fleur,
Ils vivent volontiers de l'image belle,
Rêveurs, heureux et pauvres, les poètes.

IV, 53.

lui-même pour être bien. La fête de famille doit être une sorte de Saturnale, un témoignage que l'âge d'or n'est pas oublié, un âge où nulle loi, nulle hiérarchie n'enserrait l'homme.

Hölderlin exprime sous sa forme la plus profonde et la plus noble ce besoin de retourner aux sources, aux origines de la race — âge d'or ou chaos — qui se manifeste en Allemagne de tant de façons diverses et à tant de degrés : idyllique retour à la nature ou brutal rejet de toute civilisation et de tout code, volonté de spontanéité ou bien violence voulue, recherchée, parce qu'elle paraît être la manifestation de ce qui subsiste en l'homme de primitif, donc de bon : sous sa forme politique, retour à la Germanie sauvage, au droit germanique opposé au droit romain ; sous sa forme philosophique, le retour éternel de Nietzsche ; sous sa forme historique, la notion de vie et de mort des civilisations opposée à l'idée d'un progrès continu.

Sans doute faut-il se garder, à propos de textes aussi difficiles à dater exactement, d'interprétations chronologiques trop rigoureuses. On pourrait pourtant dire que Hölderlin semble ici s'arrêter une fois encore avant de repartir pour la dernière étape, de fournir la dernière carrière : avant de se vouer aux hymnes prophétiques, il jette un regard sur le passé, comme pour y puiser la force, l'encouragement. Le passé de l'humanité, l'âge saturnien, lui est comme le garant qu'un monde heureux n'est pas une chimère. La formule de cette attitude est une sorte de conservatisme révolutionnaire qui hait le présent traître à l'idéal humain, qui voit dans le passé un gage de l'avenir et veut bouleverser l'univers actuel au nom de ses origines.

Il ne faudrait pas pousser trop loin l'exégèse ; ce ne sont pas là des idées exprimées dans ces poèmes, encore qu'elles aient effleuré l'esprit du poète, dont l'hellénisme est révolutionnaire. Ces poèmes traduisent, non un état de pensée, mais un état de sensibilité, d'une sensibilité prête à prendre forme, et même forme intellectuelle — phénomène constant et fondamental dans la psychologie de Hölderlin. Le processus partant de la sensibilité et aboutissant à l'idée cristallise en route ; il se condense avant que l'idée n'ait trouvé sa formule idéologique, au moment où,

tout imprégnée encore de sensibilité, l'inspiration garde dans la forme poétique sa chaleur personnelle, mais transformée, devenue communicable.

C'est ce qui se passe dans deux poèmes de cette époque inspirés par la montagne : *Unter den Alpen gesungen* et *Der gefesselte Strom*. La montagne semble être pour les poètes comme pour les peintres un sujet périlleux, et ils l'abordent rarement. Hölderlin est l'un des rares poètes qui essaient de traduire l'impression que donne l'altitude, la perte de soi dans la lumière, le vent, le bruit du torrent, qui rendent sensible la solitude et la fuite du temps :

*So mit den Himmlischen allein zu seyn, und
Geht vorüber das Licht und Strom und Wind und
Zeit eilt hin zum Ort, vor ihnen ein stetes
Auge zu haben,
Seeliger weiss und wünsch' ich nichts...¹*

et l'impression de sagesse éternelle et sacrée :

*Es
Lehren die Berge
Heilge Geseze dich...².*

C'est encore une vision de montagne : le torrent qui dégèle au printemps et se précipite dans la vallée, qui sert d'image et de thème au poème *Der gefesselte Strom*, avec plus de netteté de dessin encore dans la seconde version : *Ganymed*, dans des vers précis et presque durs, comme celui-ci :

*Kennst... du...
Nicht in der Kluft der Lüfte geschärfter Spiel?*³

1. Être ainsi seul avec les Dieux, et
Passe la lumière et le torrent et le vent et
Le temps s'élance vers le lieu, devant tout cela
Conserver un ferme regard,
Je ne sais et ne souhaite pas de plus grande félicité. IV, 54.
2. Les montagnes t'enseignent
Les lois sacrées. IV, 54.
3. Ne sais-tu...
Pas dans la brèche du rocher le jeu plus aigu des vents? IV, 69.

Tantôt il fait jouer les vents autour des arêtes de rochers, tantôt il se penche sur la profonde et à peine murmurante fraîcheur de la source, là-haut :

*Tief quillts,
Wie damals, als hoch oben im Fels er schlief,
Ihm auf*¹.

La différence entre les deux versions de ce poème pose d'ailleurs une question générale : la plupart des poèmes que nous venons d'étudier nous sont connus dans deux, trois ou quatre versions différentes, dont chacune mérite une attention particulière. C'est en comparant ces versions que l'on suit le mieux l'évolution du style de Hölderlin à cette époque, et que l'on voit se former un style dépouillé. La légère redondance oratoire des poèmes de jeunesse, qui était devenue abondance lyrique à l'époque de l'*Hyperion*, disparaît, fait place à une dureté de diamant taillé ; l'image devient plus surprenante ; au lieu de séduire elle saisit, au lieu de persuader elle s'impose. Les arêtes se durcissent ; le vers :

*Kennst du die lebenathmenden Lüfte nicht*²?

devient le vers déjà cité :

*Kennst drunten du...
Nicht in der Kluft der Lüfte geschärfter Spiel*³?

Cette transformation est caractéristique de l'évolution du style holderlinien. L'image se fait plus nette, abrupte, réaliste quelquefois, la mythologie empruntée disparaît : *Die Sterblichen*, qui sent encore l'héritage des classiques, devient *Die Lebenden* dès la seconde version de *Dichtermuth*⁴. Dans la troisième version, le vers quelque peu emphatique :

*Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen*⁵?

1. Venu des profondeurs,
Comme jadis, lorsqu'il dormait là-haut dans le rocher,
Le flot en lui jaillit. IV, 69.
2. Ne connais-tu pas les souffles qui respirent la vie? IV, 56.
3. IV, 69.
4. IV, 43-45.
5. IV, 41.

devient le vers plus simple et plus direct, plus concret :

*Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen*¹?

Dans le même poème, l'expression que nous avons citée, fière et enthousiaste : *Wir, die Dichter des Volks*² devient : *Wir, die Sänger des Volks*³, et finalement, formule biblique et saisissante : *Wir, die Zungen des Volks*⁴.

Nous suivons ici jusqu'à son terme l'évolution de l'une des formes du lyrisme hölderlinien. Il se prolongera encore dans son inspiration élégiaque et dans son inspiration hymnique. Mais dans le poème *Thränen* nous reconnaissons l'achèvement d'une forme de poésie précise, allant jusqu'à une certaine dureté, qui est pourtant aussi le geste d'une âme tendre et désespérée.

Il se trouve que les manuscrits nous permettent de suivre la genèse de ce poème depuis le premier éclair de l'inspiration jusqu'à la version définitive. Le germe en est le suivant : sur une feuille de papier, trois lignes : *Himmlische Liebe! wenn ich dein vergässe — Eines wüsst ich — Hier*⁵. Le thème est l'amour céleste, *die himmlische Liebe*, ce qui nous reporte aux débuts de Hölderlin, à l'Éros platonicien. Souvenons-nous d'avoir reconnu dans le *Banquet* l'une des sources de Hölderlin; c'est à Platon encore que se rattache le cycle de poèmes qui nous occupe actuellement, qui de près ou de loin pourrait se grouper autour du nom de Diotima, celui-ci étant, non pas simplement le nom d'une femme, mais le symbole personnel de toute une attitude en face des choses : la foi en un divin amour, principe de vie.

Puis le second terme : *Eines wüsst ich*. Il est des époques, des lieux privilégiés — l'Hellade — où cet Éros était vivant, où la vie était possible, la vie telle que l'exige Hölderlin. Son vœu n'est pas chimérique; il sait bien que le passé, l'avenir peut-être, le justifient; il y a eu, il y aura sans doute encore un monde viable.

1. IV, 68.

2. IV, 39.

3. IV, 41.

4. IV, 68.

5. Amour céleste! si je t'oubliais — je saurais une chose — ici.

Enfin le troisième terme : *Hier*. Ici, en cette année 1800, en Allemagne, la vie n'est pas vivable. On ne peut que pleurer, se souvenir, mourir désespéré.

Ce schéma, il le développe ensuite en une esquisse intitulée : *Sapphos Schwanengesang*. Il jette quelques indications de-ci de-là sur une page blanche. Il donne à l'esquisse un titre : ce poème est le chant du cygne, non du poète, mais de cette forme de poésie qu'il place sous l'invocation de la poétesse grecque, et que nous serions en droit, à ce titre, de nommer saphique. Il y joint un rappel du passé :

*Wenn von der süßen Jugend immermahnend
die Erinnerung nur mir blieb'...1.*

Ce n'est pas seulement le passé des peuples, c'est sa propre jeunesse qui lui garantit l'existence et la vertu secrète de cet amour.

Ce tour personnel n'est pas repris, ou du moins s'estompe dans la version définitive. Il ne s'agit plus de lui, de son passé, mais uniquement de l'antique Ionie, de ses îles jadis précieuses comme les yeux d'un monde merveilleux, aujourd'hui désertes. De leur flamme antique il ne reste que la cendre. L'Amour a péri d'avoir été trop grand, un monde a péri d'avoir été trop beau. Nous retrouvons l'idéologie d'Empédocle dans les vers :

*Denn allzudankbar haben die Heiligen
Gedienet dort in Tagen der Schönheit und
Die zornigen Helden...2.*

C'était le bonheur d'un monde cohérent, où les arbres, les villes, les hommes semblaient nés d'une même et bienveillante nature ; l'idée est plus nette encore dans une variante que dans le poème définitif : *In Zeiten der Schönheit, sonst Die schönen Helden und die Städte Sind und die Berge wie Eins gestanden*³. L'excès

1. Si de la douce jeunesse, avertissement pour toujours, ne me restait que le souvenir.
IV, 241.

2. Car trop dévotement les saints ont
Servi là-bas en des jours de beauté,
Et les héros irascibles....
IV, 70.

3. « Au temps de la beauté, jadis, les splendides héros et les villes et les montagnes étaient là debout, comme un seul être. » IV, 306.

de bonheur de ce monde a causé sa perte, sa flamme a été étouffée sous la cendre. Hölderlin formule poétiquement une loi de philosophie de l'histoire sur le bonheur impuissant à se maintenir :

*So muss übervorteilt
Albern doch überall seyn die Liebe¹.*

Aujourd'hui, les héros sont morts, les îles fortunées sont défigurées. Il n'est pas besoin de s'étendre sur le spectacle de cette désolation :

*ist sind
Die Helden todt, die Inseln der Liebe sind
Entstellt fast².*

Il ne reste au poète que les larmes, ces tendres larmes; il prie qu'elles n'obscurcissent pas tout à fait son regard, qu'elles lui laissent voir encore la douce lumière, ranimer un souvenir qui lui permette de mourir dignement; et il s'insurge dans le dernier vers contre ces larmes, trompeuses, voleuses :

*Ihr weichen Thränen, löschet das Augenlicht
Mir aber nicht ganz aus; ein Gedächtniss doch,
Damit ich edel sterbe, lasst, ihr
Trügrischen, Diebischen, mir nachleben³.*

Nous ne pouvons nous étonner de cette subite et sourde violence dans le dernier vers, et d'un certain réalisme des épithètes : *Trügrischen, Diebischen*. Le langage poétique de Hölderlin n'est pas un langage figuré, ornemental. S'il transpose, Hölderlin se garde de transfigurer. Jamais il n'a, comme Schiller par exemple, le souci d'« idéaliser » son sujet; rien ne lui paraît plus noble que le vrai. S'il choisit certains thèmes plutôt que d'autres, ce n'est pas qu'ils lui paraissent plus sublimes; c'est qu'à ses yeux ils con-

1. Ainsi, dupé,
Naïf, est partout l'amour.

IV, 70.

2. Maintenant
Les héros sont morts, les îles de l'Amour sont
Défigurées presque.

IV, 70.

3. Et vous, molles larmes, n'éteignez pas tout à fait
La lumière de mes yeux; un souvenir
Qui m'aide à mourir noblement, ô vous
Trompeuses, voleuses, laissez-le-moi survivre.

IV, 70.

tiennent une part plus importante de la vérité. Et lorsqu'il les traduit en un langage poétique, le souci de revêtir sa pensée d'un style qui en serait la parure lui est totalement étranger. Il ne cherche que le langage vrai, celui qui ne trahit pas la réalité de son inspiration ; et c'est pourquoi il n'est pas excessif de dire que son lyrisme est réaliste¹.

Aussi ne peut-on se permettre, comme le font Hellingrath et Wilhelm Böhm, d'expédier en la nommant anacoluthie la tournure de la strophe :

*Himmlische Liebe! zärtliche! wenn ich dein
Vergässe, wenn ich, o ihr geschicklichen,
Ihr feurigen, die voll Asche sind und
Wüst und vereinsamet ohnediss schon,*

1. Cysarz est l'un des rares critiques qui aient reconnu chez Hölderlin ce trait réaliste : *In Hölderlin liegen auch realistische Fähigkeiten. Ganz übereinstimmend betonen Goethe und Uhland diesen Zug in seiner Natur. Er ist der Abgott Waiblingers und der schwäbischen Realisten, sein Name klingt bei Wilhelm Müller, bei Herwegh, bei Hamerling wieder.* Herbert Cysarz, *Erfahrung und Idee*, p. 165. C'est également ce trait réaliste de son tempérament qui, plutôt que la maladie, donne la clef d'un poème tardif qui a choqué les critiques, en particulier W. Böhm qui y voit du grotesque pathologique :

*Auf falbem Laube ruhet
Die Traube, des Weines Hoffnung, also ruhet auf der Wange
Der Schatten von dem goldenen Schmuck, der hängt
Am Ohre der Jungfrau.*

*Und ledig soll ich bleiben
Leicht fanget aber sich
In der Kette, die
Es abgerissen, das Kälblein.*

*Fleissig
Es liebet aber der Sämann
Zu sehen eine
Des Tages schlafend über
Dem Strikstrumpf.
Nicht will wohltauten
Der deutsche Mund
Aber lieblich
Am stechend Bart rauschen
Die Küsse.*

IV, 257 et suiv.

Le veau échappé qui en courant s'entrave dans son lien arraché, la paysanne qui dans la journée somnole sur la chaussette qu'elle tricote, les baisers rugueux d'un menton mal rasé de laboureur, tout cela peut paraître vulgaire. Sans doute la schizophrénie a-t-elle complètement libéré Hölderlin de certaines conventions dont il n'a jamais été esclave ; mais ce tableau réaliste est aussi émouvant et aussi vrai qu'une peinture de Le Nain. Comment voir là une faute de goût alors que dans le même poème Hölderlin traite un coin de sa description avec une subtile sensualité, lorsqu'il compare les grappes mûres et translucides reposant près du pressoir sur le feuillage fauve à l'ombre d'un bijou doré sur la joue d'une femme ? Simplement ici se marque plus nettement qu'ailleurs un réalisme qui ne fait jamais défaut à la poésie de Hölderlin.

*Ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt!
Ihr nemlich geht nun einzig allein mich an,
Ihr Ufer, wo die abgöttische
Büsst, doch Himmlischen nur, die Liebe¹.*

Hölderlin reprend le *Wenn ich* de la proposition précédente et en escamote le verbe et le complément ; c'est une tournure qui en prose serait incorrecte, dont la poésie même n'offre guère d'exemple. Mais nommer ce tour une anacoluthie risque de faire songer à un arsenal de figures poétiques ou rhétoriques où Hölderlin aurait puisé. Il ne fait pas autre chose que de suivre les détours et les raccourcis de sa pensée, transportant dans le langage les surprises et les illogismes propres à la démarche de l'inspiration. Hölderlin pousse ici un peu plus loin la liberté qu'il prend souvent avec la syntaxe ; mais ce n'est que pour serrer de plus près un mouvement de pensée, et non pour enjoliver une phrase ou employer un style figuré.

La preuve en est que son incorrection, loin de rendre la pensée obscure, la rend plus proche, plus saisissable ; à violenter les habitudes discursives, elle gagne en chaleur personnelle.

Est-il utile de préciser qu'il ne faut pas non plus voir là l'effet d'une incapacité pathologique à coordonner ses pensées ? La folie ne se déclarera que plus tard chez Hölderlin et aura des effets tout différents, condamnant son style à la platitude, et non à cette accentuation du relief qui frappe dans *Thränen*.

*
* *

Nous sommes amenés à étudier ensemble les élégies, non qu'elles correspondent à une époque particulière dans la pro-

- I. Amour céleste, tendre, si je venais
 A t'oublier, si moi, ah vous fatales,
 Vous consumées, qui êtes pleines de cendre et
 Sans cela déjà désertes et désolées,

 Vous fîes aimées, prunelles d'un monde merveilleux,
 Vous, vous seules me touchez,
 Vous rivages, où l'idolâtre
 Expie pour ceux du ciel, eux seuls, l'amour.

IV, 70.

duction de Hölderlin, car elles couvrent au moins trois années, de 1798 à 1801, non qu'elles correspondent à aucune inspiration distincte, car elles n'ont pas des traits aussi nettement marqués que par exemple l'inspiration tendre et désespérée ou la netteté du dessin des odes, ou bien le ton prophétique des hymnes, mais pour une raison qui peut paraître uniquement extérieure : la forme poétique employée, l'hexamètre. Cela ne fait que confirmer l'importance des questions de forme lorsque l'on parle de la poésie de Hölderlin. On est trop souvent tenté de s'attacher à ce qui se laisse le mieux dire en un langage prosaïque : les idées, les sentiments, les descriptions, en un mot le contenu. Or la cohésion que montrent les élégies, malgré leur incontestable diversité d'inspiration tient au rythme imposé, rythme lent aux phrases longues, qui ne permet ni le cri douloureux, ni la voix prophétique. Il impose son calme et son balancement, et l'on pourrait même expliquer l'affection de Hölderlin pour ce mètre par la paix de l'âme qu'il lui a rendue au cours des premiers mois de son séjour à Homburg.

Le premier de ces poèmes, intitulé simplement *Elegie*, est écrit sous le coup de la douleur toute fraîche encore de la séparation ; il commence au plus vif d'une souffrance que rien n'apaise, que rien ne distrait ; semblable à la bête blessée qui erre dans les bois et ne se peut arrêter nulle part, l'homme frappé par les dieux ne trouve le repos ni dans la révolte, ni dans la prière, ni dans la patience. Son sommeil même est pénible et traversé de rêves. Ici plus directement encore que dans *Empedokles* Hölderlin peint l'anéantissement de la douleur, le froid qui le gagne, l'insensibilité qui pèse sur lui comme une malédiction. Il donne toute sa valeur au mot « jamais » dans une tournure d'apparence gauche, mais d'autant plus émouvante :

*O Jugend! und bringen Gebete
Dich nicht wieder, dich nie?*

1. O jeunesse, mais les prières ne te ramèneront
Elles pas un jour, jamais?

comme aussi cette répétition du *mit ihr* et du *ich*, lorsqu'à la fin du poème il se retrouve et retrouve l'image de l'aimée :

*Darum möcht', ihr Himmlischen, euch ich danken und endlich
Tönet aus leichter Brust wieder des Sängers Gebet.
Und wie wenn ich mit ihr auf Bergeshöhen mit ihr stand,
Wehet belebend auch mich, göttlicher Othem mich an*¹.

La vertu apaisante du rythme élégiaque et du labeur poétique ont non pas effacé la douleur, mais rendu le poète à lui-même. Montesquieu disait n'avoir pas connu de chagrin qu'une heure de lecture n'ait dissipé; combien plus efficace encore est le travail du poète balançant ses hexamètres et qui, parti de la douleur aveugle et sourde, en vient à un espoir nouveau, à une renaissance :

*Und geleitet ihr uns, ihr Weihestunden,...
bis wir....
Dort uns staunend und fremd und bekannt uns wieder begegnen,
Und von neuem ein Jahr unserer Liebe beginnt*².

Rendu plus maître de lui par cette première tentative, le poète reprend cette élégie en une seconde version intitulée *Menons Klagen um Diotima*, divisée en 8 strophes de 14 vers et une neuvième de 21 vers. Ayant dominé sa douleur, le poète se reprend à composer. Il efface ce qui est trop personnel; dans le dernier vers même, il remplace *ein Jahr unserer Liebe* par *ein Jahr unserer Seele*³. La nouvelle version est contemporaine de ces poèmes à Diotima où nous avons reconnu que l'amour de Hölderlin et la figure de Diotima avaient pris leur aspect d'éternité; ces vers en témoignent :

1. Voilà pourquoi je voudrais, ô vous divins, vous rendre grâce et voilà que
De nouveau chante dans une poitrine allégée la prière du poète.
Et comme lorsqu'avec elle j'étais avec elle sur les collines,
Passe sur moi, vivifiant, un souffle divin sur moi. IV, 80.
2. Accompagnez-nous, heures sacrées,
... jusqu'à ce que...
Étonnés, étrangers l'un à l'autre, et familiers, nous nous retrouvions
Et qu'à nouveau commence un âge de notre amour. IV, 81.
3. Un âge de notre amour... un âge de notre âme.

*Ja! noch ist sie es ganz! noch schwebt vom Haupte zur Sohle,
Stillherwandelnd, wie sonst, mir die Athenerinn vor*¹.

De même l'accent inquiet de l'âme qui cherche sa voie, dans la première version :

*Dien' im Orkus, wem es gefällt! wir, welche die stille
Liebe bildete, wir suchen zu Göttern die Bahn*²,

devient la tranquille assurance de celui qui a trouvé son chemin et qui marche vers l'avenir :

*Grosses zu finden, ist viel, ist viel noch übrig, und wer so
Liebe, gehet, er muss, gehet zu Göttern die Bahn*³.

C'est l'articulation qui relie les poèmes à Diotima au prophétisme des hymnes. Hölderlin est conscient de ce lien et de cette articulation ; c'est délibérément qu'il s'engage dans la nouvelle voie de son inspiration. Il n'a pas besoin, comme Empédocle, qu'un Manes le rappelle à la conscience de soi et de son destin ; il se dit lui-même : *Doch sollst du mir nicht unbesonnen... hinab*⁴. Il se tourne vers un avenir qui est le seul digne de son passé ; il en éprouve l'urgente nécessité ; il connaît et la grandeur de la tâche et son danger.

A partir de ce moment, il ne sera plus question de Diotima dans la poésie de Hölderlin.

Nous trouvons ensuite quatre élégies qui, comme les poèmes en strophes de la même époque, sont inspirées par le retour de Hölderlin dans sa famille ; l'idée de retour, l'idée de famille, d'une vie redevenue paisible, établie, y domine.

La première de ces élégies n'est que la reprise du poème *Der Wanderer*, qui date de Francfort. Cette reprise, qui marque sans

1. Qui c'est elle encore toute ! De la tête aux pieds elle m'apparaît
Encore comme jadis, s'avançant silencieuse, l'Athénienne.

IV, 86.

2. Que serve dans l'Orcus celui qui consent ! Nous, que le silencieux
Amour a formés, c'est vers les Dieux que nous voulons aller.

IV, 81.

3. De grandes choses à découvrir — il en est beaucoup, beaucoup encore, et qui
A aimé de la sorte suivra, il le faut, suivra jusqu'aux dieux sa route.

IV, 87.

4. Je ne te laisserai pas t'en aller que tu n'aies réfléchi.

III, 220.

doute simplement le désir qu'avait Hölderlin de mettre au point ce poème pour le publier et qui ne témoigne d'aucun renouveau de l'inspiration, n'est pas heureuse. C'est un des poèmes les plus négligés de Hölderlin, sans doute parce que justement il n'écrivait pas sous le coup de l'inspiration. Ses variantes ne sont pas toujours bonnes, et les chevilles sont fréquentes, en particulier l'une des plus mauvaises qui soient parce qu'elle prouve, outre le manque de verve, le désordre de la pensée : le mot *aber* revient neuf fois en cinquante vers.

Les trois autres ne procèdent pas non plus d'une inspiration profonde et paraissent être des exercices ; ils ne sont pas de ces poèmes que Hölderlin écrit pour lui-même et poussé par la nécessité ; il a dédié l'un à sa famille, le second à Landauer, le troisième à Siegfried Schmidt. Comme tous les exercices du poète, ils méritent la considération ; l'application de l'auteur est récompensée. Le tableau qu'il fait du lever du jour dans les montagnes suisses et de la traversée en barque du lac de Constance ne craint pas le parallèle avec l'ode de Klopstock sur le lac de Zurich.

Hölderlin manifeste lui-même qu'il considère ces poèmes comme des exercices provisoires, et il annonce à Landauer qu'un autre labour l'attend, plus ardemment désiré, plus sincère : bientôt il sortira de cette sorte de patience, de repos avant l'accomplissement de la mission qui seule lui rendra le bonheur ; car ce qu'il connaît en ce moment, ce n'est pas le bonheur, c'est seulement la paix :

*Darum hoff ich sogar, es werde, wenn das Gewünschte
Wir beginnen, und erst unsere Zunge gelöst,
Und gefunden das Wort, und aufgegangen das Herz ist,
Und von trunkener Stirn' höher Besinnen entspringt,
Mit der unsern zugleich des Himmels Blüthe beginnen,
Und dem offenen Blick offen der Leuchtende seyn.*

1. Voilà pourquoi j'espère encore, quand notre tâche désirée
Sera entamée, quand notre langue se déliera,
Quand sera trouvé le mot, exalté le cœur,
Quand d'un front ivre jaillira la haute méditation,
Alors fleurira en même temps que nous le ciel
Qui lumineux s'épanouira au regard épanoui.

Dans ce travail régulier, mesuré par le balancement hexamétrique, il reconquiert son instrument, le langage; il retrouve son talent et sa confiance, il croit de nouveau au bonheur du poète, il regrette moins l'impossible bonheur de l'homme :

*Wieder ein Glück ist erlebt. Die gefährliche Dürre geneset,
... und alle gebundenen
Fittige wagen sich wieder ins Reich des Gesangs* 1.

Enfin dans la dernière strophe, par un symbolisme transparent, l'invitation qu'il adresse à son ami Siegfried Schmid de fêter avec lui l'automne est une allusion à la hâte qu'il a de consacrer son activité poétique à une tâche plus sainte et plus audacieuse; il sent venir la nuit et redoute de n'avoir plus le temps de tout dire :

*Aber die Nacht kommt! lass uns eilen, zu feiern das Herbstfest
Heut noch! voll ist das Herz, aber das Leben ist kurz,
Und was uns der himmlische Tag zu sagen geboten,
Das zu nennen, mein Schmidt! reichen wir beide nicht aus.
Trefliche bring' ich dir und das Freudenfeuer wird hoch auf
Schlagen und heiliger soll sprechen das kühnere Wort* 2.

Il n'est pas nécessaire d'attendre jusqu'aux hymnes pour recueillir le message de Hölderlin, sa « parole plus sainte et plus audacieuse ». On en trouve les traits essentiels dans deux élégies, *Der Archipelagus* et *Brod und Wein* 3. Elles ont inspiré deux études

1. Voici qu'une joie est entrée dans la vie. La dangereuse aridité est guérie,
...et les ailes entravées
S'élançant à nouveau sans crainte dans le monde du poème.

IV, 114.

2. Mais la nuit vient. Hâtons-nous de fêter la fête d'automne
Avant que n'ait passé la journée. Le cœur déborde, mais courte est la vie.
Et ce que le jour divin nous a commandé de dire,
Cela, le nommer, mon ami, nous n'y suffirons pas à nous deux.
Voici venir avec nous des hommes excellents, et le feu de joie très haut
Va s'élançant, et le verbe enhardi se fait plus sacré.

IV, 118.

3. Dans *Archipelagus*, le poète se rend en pensée dans l'Archipel grec, dont les îles sont le témoin toujours présent d'une civilisation disparue. Le printemps semble les ranimer. Mais les Grecs sont bien morts, ceux qui à Salamine arrêtaient les Perses, puis revenaient bâtir sur les ruines de leur cité détruite une ville bien plus belle encore. Aujourd'hui, tout est désert, le poète invoque de nuit les ombres; il s'habitue à vivre avec les morts, à interroger les morts, à interroger aussi les puissances de vie qui sont toujours présentes, la lumière, les flots. La race des hommes s'est endormie sous le ciel. Son réveil est proche, sans doute, mais trop lointain encore pour que le poète puisse faire autre chose que le pressentir; il trouve sa joie quotidienne dans l'évocation de l'Archipel hellénique.

qui sont parmi les meilleures qu'ait produites la critique allemande : l'essai de Gundolf sur *Der Archipelagus* dans *Dichter und Helden*, et celui de Petzold sur *Brod und Wein*¹. Nous ne reprendrons pas après eux l'analyse qu'ils ont faite de ces deux poèmes.

Gundolf fait précéder son étude d'un rappel des formes de l'hellénisme contemporaines de Hölderlin : l'humanisme rationaliste et canonique de Lessing, l'intuition déjà plus vivante de la réalité grecque chez Herder, la plasticité marmoréenne chez Winkelman, l'ordre classique et la lumière méditerranéenne que cherchait Goethe, le romantisme amoureux de ruines de Lord Byron. Il note, de Lessing à Goethe, un progrès dans le sens d'une compréhension plus chaude, plus complexe : Goethe n'ignorait pas que le fait hellénique comporte cet élément qu'on peut appeler musical, orphique, dionysiaque, selon la terminologie qu'on emploie. Hölderlin reste le premier pour qui ce fait hellénique n'ait pas été une rencontre, mais une nécessité vivante, le premier qui n'ait pas été vers la Grèce dans l'état d'esprit de l'étranger qui a quelque chose à apprendre, mais qui ait reconnu dans ce passé ses frères en destinée. Hölderlin n'a pas cherché la Grèce, même pas comme Goethe, *das Land der Griechen mit der Seele suchend*. Il a vraiment vécu ce qui pour lui n'est pas simplement un passé irrémédiablement révolu, mais un témoignage à jamais valable qu'a jadis porté l'humanité, on est tenté de dire : l'humanisme. Car la ferveur intense de Hölderlin ne lui fait jamais quitter le plan humain, pour cette raison qu'il n'en connaît pas de plus divin ; la notion de « surhumain » lui est, comme aux Grecs, étrangère. Ce qui importe chez les Grecs, c'est moins la beauté des œuvres qu'ils ont laissées que la beauté de leur existence ; et cela échappe aux atteintes du temps. La Grèce représente pour lui la preuve une fois faite qu'une belle humanité n'est pas vain mot. Telle est,

I. Dans *Brod und Wein* une nuit claire, pleine d'étoiles, descend sur la petite ville allemande et la couvre de son repos. C'est le moment où la pensée du poète devient plus lucide ; car la nuit est consacrée aux insensés et aux morts, et il convient de l'accueillir avec des couronnes et des chants. Le poète évoque la Grèce lumineuse et la joie de vivre qui régnait alors. C'était la clarté du jour, et maintenant c'est la douce nuit qui s'étend sur le monde. Dans cette nuit, il reste encore le pain et le vin sacrés, en témoignages de la lumière absente, selon un symbolisme qui appartient aussi bien à la tradition hellénique qu'à la tradition chrétienne.

si l'on veut, la révélation qui est à la base de la religion humaniste; et la victoire de Salamine en est le miracle.

La présence de ce miracle, de cette révélation, est sensible dans la chaleur du ton que prend le poète. Gundolf a marqué que la forme de son vers est aussi chargée de signification que le sens intellectuel de sa phrase; il a justement reconnu que l'hellénisme de Hölderlin se marque par la façon dont sa pensée cherche son langage, autant et plus que par l'évocation des îles ioniennes. Hellénisme vivant, agissant, différent du musée de Winckelmann, ou même de la recherche goéthéenne; l'hexamètre de Hölderlin, comparé à celui de Goethe, apparaît plus fluide, plus spontané. Son cœur bondit de joie, et la phrase suit ce mouvement qui devient une danse sacrée. Hölderlin, dans son enthousiasme, revient à la phrase longue, balancée, prolongée, rebondissante, de son ardente jeunesse. Il retrouve une dernière fois et l'allégresse et l'indignation d'*Hyperion*. Ne croirait-on pas tirée du roman cette phrase de l'ébauche du poème : *Wehe! wie im Orkus, lebt ohne Götter das Menschengeschlecht an die eigene Kunst, an eigenes Wissen allein, und die eigenen Triebe geschmiedet, und in der tosenden Werkstatt höret jeder nur sich und Tag und Nacht arbeiten die Geister. Aber umsonst, denn unfruchtbar, wie die Furien, ist die Sorge und Mühe der Armen*¹. C'est avec le ton d'une passion juvénile qu'il retrace la résurrection d'Athènes détruite par les Perses. Comme le remarque Gundolf, Hölderlin ne décrit pas une seule fois un paysage immobile, mais toujours un mouvement, un geste, un élan : les îles surgissent de la mer Ionienne, dressent leur tête au-dessus des flots, tandis que les fontaines ruissellent sur les collines et retombent dans l'Océan paternel; la ville détruite se relève de ses cendres, les montagnes voisines apportent leurs marbres et leur airain :

Aber der Muttererd' und dem Gott der Wooge zu Ehren

Blühet die Stadt jetzt auf... des Genius Werk....

Sieh! und dem Schaffenden dient der Wald, ihm reicht mit den andern

1. « Malheur! Comme dans l'Orcus vit, privée de Dieux, la race humaine enchaînée à son art, à sa seule science et à ses seuls instincts, et dans l'atelier qui retentit chacun n'entend que soi, et jour et nuit les esprits travaillent. Mais en vain, car stérile comme les Furies est le souci, la peine de ces pauvres gens. » IV, 310.

*Bergen nahe zur Hand der Peniele Marmor und Erze;
Aber lebend, wie er, und froh und herrlich entquillt es
Seinen Händen....
Brunnen steigen empor und über die Hügel in reinen
Bahnen gelenkt, ereilt der Quell das glänzende Beken;
Und umher an ihnen erglänzt, gleich festlichen Helden
Am gemeinsamen Kelch, die Reihe der Wohnungen, hoch ragt
Der Prytanen Gemach, es stehn Gymnasien offen,
Göttertempel entstehen, ein heilighühner Gedanke,
Steigt, Unsterblichen nah, das Olympion auf in den Äther
Aus dem seeligen Hain; noch manche der himmlischen Hallen!
Mutter Athene, dir auch, dir wuchs dein herrlicher Hügel
Stolzer aus der Trauer empor... 1.*

Si souvent qu'il les invoque, il est risqué de parler des « dieux » de Hölderlin; on court le danger de faire croire à une mythologie constituée, plus ou moins empruntée, à un artifice, là où il n'y a que de l'art, et de l'art sous sa forme la plus spontanée : le don de faire vivre les choses. C'est cela qui rendait la vie antique divine aux yeux de Hölderlin : jadis tout avait sa raison d'être; aujourd'hui tout a besoin d'une justification. Chaque chose, chaque geste était vivant; aujourd'hui, tout est privé d'âme, sans valeur parce que sans relation avec cette vie universelle qui est pour Hölderlin le seul objet d'adoration. La mythologie de Hölderlin n'est pas là où on la cherche trop souvent, c'est-à-dire lorsqu'il parle des dieux, mais dans sa technique poétique même, qui anime tout ce qu'elle touche. Le dieu de la mer sous l'invocation duquel il place tout son poème, ce n'est pas seulement celui des Grecs, c'est celui qui survit aux Grecs, ce sont les vagues éternellement en mouvement :

1. Mais en l'honneur de la Terre maternelle et du dieu de la vague
Refleurit la ville... œuvre du génie...
Vois! et la forêt sert l'ouvrier, il reçoit des
Montagnes et du Pentélique le marbre et les métaux;
Et vivant, comme lui, joyeux et splendide l'ouvrage sort
De ses mains...
Les fontaines jaillissent, et par-dessus les collines,
Conduite dans de purs canaux, la source se précipite dans la vasque limpide;
Tout à l'entour brille, comme des héros en fête
Autour du calice commun, la rangée des demeures; haut se dresse
La chambre des Prytanes, les gymnases sont ouverts,
Les temples des Dieux surgissent, et, pensée audacieuse et sacrée,
Monte vers les Immortels l'Olympion qui dans l'Éther
S'élance du bois bienheureux; et tant d'autres salles divines!
Mère Athéné, toi aussi, toi aussi, tu as vu ta colline superbe
Monter, plus fière, de ton deuil... IV, 96 et suiv.

*Aber du, unsterblich, wenn auch der Griechengesang schon
Dich nicht feiert, wie sonst, aus deinen Woogen, o Meergott!
Töne mir in die Seele noch oft, dass über den Wassern
Furchtlosrege der Geist, dem Schwimmer gleich, in der Starken
Frischem Glück sich üb', und die Göttersprache, das Wechseln
Und das Werden versteh', und wenn die reissende Zeit mir
Zu gewaltig das Haupt ergreift und die Noth und das Irrsaai
Unter Sterblichen mir mein sterblich Leben erschüttert,
Lass der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken 1.*

Il a une prière à adresser au dieu qu'il invoque, un vœu précis : de lui donner le courage d'accomplir jusqu'au bout sa mission. Comme Ulysse ballotté par la tempête ne cesse de lutter et finalement aborde à l'île des Phéaciens, Hölderlin tient à vivre jusqu'au bout l'odyssée qui lui est dévolue; elle consiste à comprendre la langue des Dieux, le changement et le devenir. C'est là encore un trait de courage du poète; nous pouvons croire avec Gundolf que Hölderlin ne s'est pas abandonné à son destin, mais qu'il l'a cherché, voulu, avec courage et persévérance; ce n'est pas par faiblesse mais par volonté, pas par incapacité mais par sentiment de son devoir et de son pouvoir, qu'il a renoncé à la vie paisible.

Il est impossible de séparer de ce poème la dernière des élégies : *Brod und Wein*, qui le prolonge, le complète, l'approfondit. D'une pensée et d'une forme plus mûre, elle est à l'*Archipelagus* ce que le fruit est à la floraison, ou bien, selon l'image qu'y emploie le poète, ce qu'est la nuit tombante à la journée laborieuse.

La nuit qui vient est douce, elle apporte après une journée active le recueillement et le repos; au poète elle donne une ivresse où les sens sont plus éveillés, plus subtils que dans la clarté du jour. La nuit libère la pensée, ramène le souvenir, et laisse pressentir le retour d'un jour plus beau. Le passé qui revient, c'est

1. Mais toi, l'immortel, même si le chant des Grecs
Ne te fête plus comme jadis, dieu marin, que tes vagues
Retentissent longuement dans mon âme, que sur les eaux
Sans crainte et sans repos l'esprit, comme le nageur,
S'exerce à la fraîche joie des forts, et comprenne la langue des Dieux,
Le changement et le devenir! Et lorsque le temps qui tout emporte
Devenu trop puissant s'emparera de mon front, lorsque le malheur
Et la démence parmi les mortels ébranlera ma vie mortelle,
Laisse-moi dans tes profondeurs alors me souvenir du silence. IV, 101.

la Grèce antique, divine, dont le poète a entendu parler dans sa jeunesse; le jour nouveau, c'est la future Arcadie qui est présente dans son rêve. Là encore il retrouve son désespoir, car ce rêve n'est pas la vie; son existence est une seule et longue attente de ce qu'il ne verra plus; elle n'a plus de sens, car elle ne lui inspire aucun acte, aucune parole: que faire, que dire, en cette pauvre époque? Rejeté dans le songe, il évoque la nuit tombant sur le monde antique, et le dernier des dieux apparu sur terre rompant le pain et buvant le vin en une cène vespérale, ce Christ si proche de Dionysos que l'on ne peut distinguer toujours si le poète songe au Syrien fils de Dieu ou au jeune Immortel couronné de lierre. Ce surprenant amalgame de mythologie chrétienne et païenne a longtemps surpris et surprend encore les commentateurs étonnés de l'aisance avec laquelle se rejoignent chez Hölderlin les deux aspects d'une ferveur dont ils saisissent mal l'unité. Le Christ dernier des Dieux antiques, le Christ, non pas origine d'une ère nouvelle, mais au contraire dernier témoin d'une ère en déclin, voilà une indépendance vis-à-vis des mythes reçus qui ne devrait pourtant pas étonner quiconque pressent la souveraine liberté d'esprit de Hölderlin vis-à-vis de la forme poétique, et de cette forme particulière qu'en est la mythologie: celle-ci n'est après tout qu'une façon de donner un nom à la ferveur, qui seule importe. Il ne faut pas voir ici un retour au christianisme, mais peut-être le témoignage le plus frappant de l'effort inouï de libération qu'a accompli Hölderlin; pour la première fois dans son œuvre mûre il lui est possible de parler de l'objet de sa foi enfantine; pour la première fois il peut intégrer à son image du monde un élément qui jusqu'à présent s'était montré rebelle du fait même de la lutte que Hölderlin avait eu à soutenir; cette lutte est achevée, les dieux sont réconciliés¹.

1. Pigenot a bien montré que l'apparition du Christ dans le Panthéon hölderlinien ne marque pas un retour à la foi de son enfance, mais au contraire une preuve de son indépendance vis-à-vis du dogme, qu'il peut maintenant se permettre d'intégrer à la mythologie: *Nur wer begreift, mit welchem Trotze Hölderlin seit den Jahren seiner Mündigkeit dem überlieferten Glaubensbekenntnis sich gesetzt hat, wird das Unverkennbare ermessen können, das in der hölderlinischen Verherrlichung des Gottessöhnes bei ihm liegt.... In der Tat ist Hölderlins Christus in aller Form eine mythische Neuschöpfung.* Pigenot, *Hölderlin. Das Wesen und die Schau*, p. 33.

Avec *Brod und Wein* s'achève sur un triomphe cette série, ce millier de vers élégiaques, dans une impression de recueillement et de paix nocturne. C'est dans cette nuit que désormais Hölderlin va vivre et s'enfoncer de plus en plus profondément. Nous ne voulons point par là faire allusion à sa folie, mais à cet isolement de l'esprit qui va être le sien et qui est antérieur à sa folie. Comme Hölderlin lui-même l'annonce, il poursuit maintenant un rêve d'allure prophétique; ce songe, les hymnes en sont l'expression, en même temps qu'ils sont la dernière manifestation de son génie.

CHAPITRE II

LES HYMNES

Entre le moment où Hölderlin part subrepticement de Homburg, au printemps de l'année 1800, et le moment où il revient de Bordeaux en 1802, moment d'où l'on peut dater les manifestations de son dérangement cérébral dans sa correspondance, on ne trouve plus dans ses lettres les préoccupations de jadis; avec la plupart de ses correspondants, avec sa mère principalement, il ne fait qu'à peine allusion à ce qui le préoccupe. Ou bien il parle de questions matérielles : l'argent, le linge, les meubles dont il a besoin; ou bien il prend un ton conventionnel pour louer l'amitié, les sentiments de famille. En particulier les lettres qu'il envoie à sa mère de Stuttgart sont d'une sécheresse qui s'explique par le besoin de Hölderlin de sauvegarder son isolement et sa vie intérieure. Il dit à sa sœur combien cela lui coûte de peine et de fatigue de se maintenir dans l'atmosphère favorable à la production. Cette froideur de manières est la nécessaire protection de sa flamme interne : *Ich kann den Gedanken nicht ertragen... dass ich, um auszukommen, so kalt und allzunüchtern und verschlossen werden soll. Und in der That, ich fühle mich oft, wie Eis, und fühle es nothwendig, so lange ich keine stillere Ruhestätte habe, wo alles was mich angeht, mich weniger nah, und eben desswegen weniger erschütternd bewegt*¹. L'embarras de son style n'est pas, loin

1. « Je ne puis supporter la pensée... d'être obligé, pour m'en tirer, de me montrer si froid, si excessivement raisonnable et si secret. Et de fait je me sens souvent comme la glace, et je sens que c'est nécessaire, tant que je n'aurai pas trouvé le lieu tranquille, la paix où tout ce qui me concerne me toucherait de moins près, et par suite m'ébranlerait moins profondément. » V, 292.

de là, signe de stérilité intérieure : *Du weist, wie man oft ruhig und stille seyn kann und doch das Herz voll ist*¹, écrit-il un peu plus tard à sa sœur. Mais ce n'est plus uniquement une défense, une protection voulue; il sent sa vie intérieure devenir incommunicable, il se sent étranger parmi les hommes, et s'il dit à sa mère que c'est la vie de famille qui lui a révélé à nouveau qu'il peut partager la vie de ses contemporains, ce n'est qu'un pieux mensonge de plus². Dans un moment d'exaltation il retrouve quelque flamme pour écrire de Suisse à Landauer quelle joie lui inspire le spectacle de la montagne. Mais son bonheur est chancelant; un post-scriptum le prouve, qu'il se hâte d'ajouter à la lettre de Landauer, et qui contient cette phrase : *Sage mir, ists Seegen oder Fluch, dies Einsamseyn, zu dem ich durch meine Natur bestimmt und je zwekmässiger ich in jener Rücksicht, um mich selbst herauszufinden, die Lage zu wählen glaube, nur immer unwiderstehlicher zurückgedrängt bin*³!

Quelques incidents extérieurs rompent pour un instant cet isolement. En premier lieu, le séjour comme précepteur à Hauptwyl, près du lac de Constance, dans une famille suisse dont il loue les vertus, surtout la plus difficile de toutes et la plus belle : celle qui consiste à savoir porter le bonheur⁴. Le paysage accidenté et sauvage, les lacs et les bois de sapins, sous ses fenêtres la pièce d'eau bordée de saules et de peupliers, la nuit claire, tout cela lui donne l'illusion que les orages de la jeunesse sont passés et qu'il a trouvé la paix. Coïncidence : la paix de Lunéville qui vient d'être conclue lui donne l'espoir que le monde entier va retrouver la calme. Il avait souhaité que ce traité ne consacraît pas la victoire d'une forme, d'une opinion, mais la fin de l'égoïsme, qu'il fût le triomphe de l'intérêt général et le commencement d'une ère où pourrait s'édifier un monde nouveau : *Und diss ist's, was vorzüglich mit Heiterkeit mich in die zweite Hälfte*

1. « Tu sais comme on peut être calme et paisible, et pourtant le cœur est plein. » V, 300.

2. V, 302.

3. « Dis-moi, est-ce un bienfait ou une malédiction que cette solitude à laquelle je suis voué par ma nature; et plus je crois avoir fait ce qu'il faut, à ce point de vue, pour sortir de ma situation, plus j'y suis irrésistiblement ramené. » V, 309.

4. *Die schwerste und schönste aller Tugenden, die, das Glück zu tragen.* V, 299.

*meines Lebens hinaussehen lässt*¹. Il pense que la politique cessera d'exercer sur l'homme son emprise excessive, car il est vrai, dit-il, que moins l'homme entend parler de l'État, moins l'État intervient dans la vie de l'homme, et plus l'être est libre — quel que soit la régime politique : *Am Ende ist es doch wahr, je weniger der Mensch vom Staate erfährt und weiss, die Form sei, wie sie will, um desto freier ist er*². Ce mal nécessaire, la politique, va laisser un répit à l'humanité qui pourra se reconstruire une vie plus libre, plus silencieuse, plus heureuse maintenant qu'elle est délivrée des liens d'airain de la vieille société : *Ich denke, mit Krieg und Revolution hört auch jener moralische Boreas, der Geist des Neides, auf, und eine schönere Geselligkeit, als nur die ehernbürgerliche mag reifen*³.

Il croit pouvoir équilibrer sa vie intérieure déchirée entre les soucis de l'existence et la contemplation de l'éternel ; il croit pouvoir réserver et limiter la place faite à cette part de l'existence qui n'est pas essentielle parce qu'il n'y adhère pas de tout cœur. Il agite les mêmes pensées qu'autrefois, mais de façon « appliquée », concrète : *Wie wir sonst zusammendachten, denke ich noch, nur angewandter*⁴ ! dit-il à son frère. Cela veut dire qu'au lieu d'écrits théoriques, comme du temps où il exposait ses idées à son frère, ce sont des poèmes qui l'occupent.

Cette idylle ne dure que trois mois ; un beau jour, en avril 1801, il trouve sur sa table une lettre du maître de maison qui, avec beaucoup de ménagements, le congédie. Voilà Hölderlin obligé

1. « Et voilà principalement ce qui me fait envisager avec sérénité la seconde moitié de mon existence. » V, 296.

2. « En fin de compte il est pourtant vrai que moins l'homme entend parler de l'État, quelle qu'en soit la forme, plus il est libre. » V, 308. — Il faudrait tracer une « politique » de Hölderlin comme Rosenzweig l'a fait pour Hegel dans son ouvrage *Hegel und der Staat*. Sans doute le résultat serait très différent, car il s'agirait d'un poète, et qui n'a pas eu le temps, en une quinzaine d'années de vie lucide, de mettre au point sa pensée. Il faudrait rassembler les influences subies, Platon, Rousseau, et certainement aussi Herder, avec lequel Hölderlin tend, spécialement dans le passage en question, à réduire le rôle de l'État, mal nécessaire, qui doit se borner à protéger l'individu et son libre développement. (Voir en particulier l'essai de Herder : *Tithon und Aurora*.)

3. « Je pense qu'avec la guerre et la Révolution cessera ce Borée moral, l'esprit d'envie, et une sociabilité plus belle que le monde d'airain de la bourgeoisie pourra mûrir. » V, 308.

4. « Je pense encore de la façon que nous pensions ensemble, seulement ma pensée est plus préoccupée d'applications. » V, 310.

de revenir à Stuttgart, plus désemparé que jamais. Il écrit à Schiller pour lui demander s'il ne serait pas possible qu'il gagne sa vie à Iéna en faisant des cours sur la littérature grecque, dont il s'occupe depuis plusieurs années à peu près sans interruption et sur laquelle il croit avoir quelques notions originales. Cette tentative de renouer est vaine; la distance entre Hölderlin et Schiller s'est accrue. Un détail le marque : Hölderlin adresse sa lettre à Iéna, ignorant que depuis six mois Schiller est installé à Weimar.

A ce moment-là un professeur de Stuttgart fait à Hölderlin la proposition d'aller en France comme précepteur des fils du consul d'Allemagne à Bordeaux. Avant de partir, il écrit une lettre à Böhlendorff pour prendre congé de lui et lui exposer quelques idées esthétiques. Il s'engage dans cette aventure avec joie et inquiétude. Le monde semble se renouveler pour lui. Il a le sentiment d'entreprendre une dernière tentative, d'autant plus périlleuse que se pose de façon pratique le problème « national »; *Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle freigebrauchen*¹. Il revient sur son idée que ce qui est inné chez les Grecs, c'est le feu de l'inspiration, de la passion; ce qui nous est inné, c'est la clarté de la représentation. C'est pourquoi les Grecs, ayant à surmonter leur trouble, sont passés maîtres dans l'art de la clarification, tandis que pour nous le problème est inverse; l'effort doit tendre à ne pas étouffer la flamme. Il est vrai que ce qu'on possède de façon innée doit autant, que ce que l'on acquiert, être appris : *das Eigene muss so gut gelernt seyn, wie das Fremde*². C'est même la tâche la plus difficile. Et le problème le plus grave reste encore pour nous malgré tout un problème de forme.

Cette lettre est du 4 décembre 1801³. Un an après, le 2 dé-

1. « Il n'est rien dont nous apprenions plus difficilement à nous servir librement que le national. » V, 319.

2. « Il faut apprendre ce qu'on possède en propre aussi bien que ce qui vous est étranger. » V, 320.

3. Dans la lettre à Böhlendorff du 4 décembre 1801 nous rencontrons un exemple frappant de la façon dont Hölderlin manie le symbole, de façon quelquefois obscure parce qu'il se refuse à souligner l'aspect symbolique et laisse au lecteur le soin d'interpréter lui-même. Il écrit ceci : *Denn das ist das tragische bei uns, dass wir ganz stille in einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehen, nicht dass wir in Flammen verzehrt die Flamme büssen, die wir nicht zu bändigen vermochten.* V, 320. —

cembre 1802, il écrit à nouveau à Böhendorff. Entre temps, il a été en France. Mais cette fois les signes de la maladie sont évidents. Il parle des mêmes sujets; la vue d'un pays méridional, des traces de la civilisation antique, lui a fait une profonde impression, mais, semble-t-il, plus troublante que calmante. Il dit : *Wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass mich Apollo geschlagen*¹. Ceci a besoin d'interprétation, et ne se laisse pas traduire de façon satisfaisante. Sans doute faut-il rapprocher ce propos de la phrase de la lettre précédente à Böhendorff où Hölderlin oppose la lucidité junonienne occidentale, *die abendländische Junonische Nüchternheit*, au royaume d'Apollon, *das Apollonsreich*, qui représente l'élément asiatique, primitif, de l'âme grecque, ce que depuis Nietzsche nous nommons dionysiaque. Hölderlin, « frappé par Apollon », aurait été impressionné surtout par la violence d'un pays méridional, qui de plus sortait à peine de la Révolution : *Ich habe Dir lange nicht geschrieben, bin indess in Frankreich gewesen und habe die traurige einsame Erde gesehn; die Hütten des südlichen Frankreichs und einzelne Schönheiten, Männer und Frauen, die in der Angst des patriotischen Zweifels und des Hungers erwachsen sind. Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und, wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass mich Apollo geschlagen. — In den Gegenden, die an die Vendée grenzen, hat mich das Wilde, Kriegerische interessirt, das rein männliche, dem das Lebenslicht unmittelbar wird in den Augen und Gliedern und das im Todesgeföhle sich wie in einer Virtuosität fühlt, und seinen Durst zu wissen, erfüllt*². L'effet

Hölderlin voit dans la différence entre la sépulture que les Grecs accordaient aux morts et celle que nous pratiquons un symbole de ces deux mondes : de même que nous enterrons les morts, les vivants aussi sont chez nous isolés, enfermés, conservés en quelque sorte à l'abri des incidents; ils sont protégés contre le destin. Tandis que les Grecs de leur vivant se livraient à la flamme qui brûlait en eux, tout comme après la mort on livrait leur corps au bûcher. C'est ainsi qu'il éclaire l'accusation qu'il porte contre notre époque d'être « privée de destin », *schicksaalos*.

1. « Comme on le dit des héros, je puis bien dire qu'Apollon m'a frappé. » V. 327.

2. « Voici longtemps que je ne t'ai écrit, entre temps j'ai été en France et j'ai vu la terre triste et solitaire; les chaumières de la France méridionale et des beautés isolées, des hommes et des femmes qui ont grandi dans l'angoisse du désespoir patriotique et de la

a été diamétralement opposé à celui que fit l'Italie sur Goëthe. A moins qu'il ne taille rapporter le propos à la mort de Suzette Gontard, qu'il apprit en rentrant de France, il est curieux de le voir, à l'encontre de Goëthe, agité, troublé et remué jusqu'au fond de lui-même par cette incursion dans le Midi, et chercher la paix à Nürtingen : *Es war mir nöthig, nach manchen Erschütterungen und Rührungen der Seele mich festzusetzen auf einige Zeit, und ich lebe indessen in meiner Vaterstadt*¹.

C'est alors qu'il compose les plus obscurs de ses hymnes. La façon même dont il fait allusion à son travail est inquiétante et mystérieuse : *Die heimathliche Natur ergreift mich um so mächtiger, je mehr ich sie studire. Das Gewitter, nicht blos in seiner höchsten Erscheinung, sondern in eben dieser Ansicht, als Macht und als Gestalt, in den übrigen Formen des Himmels, das Licht in seinem Wirken, nationell und als Princip und Schicksaalsweise bildend, dass uns etwas heilig ist, sein Gang im Kommen und Gehen, das Charakteristische der Wälder und das Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, dass alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort und das philo-*

faim. La puissance de l'élément, le feu du ciel et le silence des hommes, leur vie dans la nature, la modestie de leur existence et leur contentement n'a cessé de me saisir, et, comme on le dit des héros, je puis bien dire qu'Apollon m'a frappé. Dans les régions qui bordent la Vendée, j'ai été intéressé par l'élément sauvage, guerrier, purement viril, qui directement fait jaillir des yeux et des membres la lumière, la vie, et qui se sent dans le sentiment de la mort comme en une virtuosité, et étanche sa soif de savoir. » V, 327. — Nous serions tentés de donner de l'expression *Virtuosität des Todesgefühls* une interprétation différente de celle qu'on en a donné couramment en songeant surtout au sens « artiste », « exécutant », du mot virtuose. Nous savons l'influence profonde qu'a eue Heinse sur Hölderlin par ses œuvres et par sa conversation. En particulier Heinse a révélé à Hölderlin l'Italie, celle de la Renaissance (nous en trouverons plus tard le témoignage certain), l'Italie du « virtuoso », celle sans doute qui vers la même époque séduisait Stendhal. Il est vrai que, comme l'a montré M. Jolivet dans son ouvrage sur Wilhelm Heinse, les idées de Heinse sont plus proches de celles des *Stürmer und Dränger* que de celles de Stendhal ou de Nietzsche influencé par Burckhardt. Il n'en reste pas moins tentant d'attribuer à la fréquentation de Heinse, et à travers lui de la Renaissance italienne, ainsi qu'à la connaissance qu'il avait de la langue italienne, cette image que donne Hölderlin d'un peuple méridional mêlé à de grands événements historiques, où surgissent des individus puissants, résolus, jouant avec la vie et la mort pour accomplir les plus grands desseins humains.

I. « J'avais besoin, après certaines émotions et certains ébranlements de l'âme, de me fixer quelque part pour un temps, et je vis en ce moment dans ma ville paternelle. » V, 328. — Si l'on veut donner un sens précis à cette allusion à des émotions qui l'auraient bouleversé, nous verrons là une confirmation de l'hypothèse selon laquelle c'est au cours de son voyage de retour que Hölderlin a appris la mort de Suzette Gontard — et peut-être à Francfort même. Voir p. 10 et suiv.

*sóphische Licht um mein Fenster ist jetzt meine Freude*¹. On reconnaît encore les thèmes coutumiers de Hölderlin, mais sous un jour bizarre, comme baignés dans cette « lumière philosophique » dont il parle, cette lumière intérieure qui seule éclaire un monde fermé désormais et inaccessible aux influences externes. Il poursuit sans être plus jamais troublé ce rêve dont nous parlions à propos de *Brod und Wein*. Comme le poète aveugle de *Der Blinde Sänger*, une ode en strophes antiques qui marque le tournant et fait la liaison avec les hymnes, il est seul, privé du monde, face à face avec son univers intérieur; il entend le bruit du destin, et soudain il voit ce monde s'illuminer d'une lumière mystique :

*Nun siz ich still allein, von einer
Stunde zur anderen und Gestalten*

*Aus Lieb und Laid der helleren Tage schafft
Zur eignen Freude nun mein Gedanke sich,
Und ferne lausch' ich hin, ob nicht ein
Freundlicher Retter vielleicht mir komme....*

*Tag! Tag! Du über stürzenden Wolken! sei
Willkommen mir! es blühet mein Auge dir*².

C'est ce monde qui est celui des derniers hymnes, c'est cette lumière-là qui les éclaire.

1. « Plus je l'étudie, plus la nature de mon pays me saisit avec puissance. L'orage, non seulement dans ses manifestations suprêmes, mais précisément à ce point de vue, en tant que puissance et que figure, dans les autres formes du ciel, la lumière dans son effet, nationale et créatrice de forme en tant que principe et par destinée, si bien que quelque chose nous est sacré, sa façon de venir et de partir, la caractéristique des forêts et la rencontre en un lieu de divers caractères de la Nature, de sorte que tous les lieux sacrés de la terre sont réunis autour d'un seul lieu, et la lumière philosophique autour de ma fenêtre, voilà aujourd'hui qui fait ma joie. » V, 328.

2. Maintenant je suis assis seul, silencieux d'une
Heure à l'autre et des figures

Venues de l'amour et de la douleur des jours plus clairs,
Ma pensée les crée pour son plaisir,
Et j'écoute au loin, peut-être un
Doux sauveur vient-il vers moi....

Jour! Jour! toi, par-dessus les nuages croulants, sois
Moi bienvenu! Mon œil s'épanouit pour toi.

IV, 57 et suiv.



Il faut rattacher aux hymnes deux groupes de poèmes, dont l'un, quoique de forme régulière, imitée d'Horace, est d'inspiration hymnique, et dont l'autre, quoique d'une inspiration légèrement différente de celle des hymnes, s'en rapproche par la forme.

Sous le titre *Hymnes en strophes antiques* Hellingrath réunit six poèmes dont les thèmes, selon l'expression de Hölderlin, se rapportent directement à la patrie ou au siècle : *weil der Inhalt unmittelbar das Vaterland angehn soll oder die Zeit*¹. Deux d'entre eux sont des remaniements de poèmes antérieurs de deux ou trois ans : *Stimme des Volks* et *Dichterberuf*. Les deux strophes de *Dichterberuf* sont devenues 16 strophes ; chiffre qui traduit l'élargissement caractéristique de la poésie hymnique. Le poème *Rousseau*, qui est, quoique inachevé, l'une des plus émouvantes réussites de Hölderlin, invoque l'ombre désolée de ce prophète à qui Hölderlin se mesure. *Der Frieden* nous rappelle avec quel espoir Hölderlin, dans sa correspondance, avait salué la paix de Lunéville. Enfin deux poèmes : *Gesang des Deutschen* et *An die Deutschen*, dont le second développe une esquisse antérieure, marquent le retour à la « patrie allemande » caractéristique des hymnes.

Dans le pathétique hölderlinien les disciples de Stefan George, en particulier Hellingrath et Kommerell, ont reconnu une température particulièrement favorable à l'effort qu'ils poursuivaient pour échapper à la platitude de l'existence. Aussi les hymnes, pour la première fois rassemblés et mis en relief par Hellingrath, ont-ils été entourés d'une atmosphère mystique et exaltée bien propre, en un temps de passions politiques et patriotiques, à troubler leur simple et naturelle compréhension.

Car au total, dans les hymnes en strophes antiques du moins, la pensée de Hölderlin est relativement claire. Quitte à encourir l'accusation de froideur, nous chercherons les mots les plus

simples, laissant à celui qui lit Hölderlin le soin de retrouver dans le poème la température qui ne peut être celle d'un ouvrage critique.

L'analyse exacte du poème central de ce cycle : *Dichterberuf*, montre la conception que se fait Hölderlin de sa mission de poète lyrique.

A notre avis Böhm fait fausse route lorsqu'il recherche dans cette masse de pensées un ordre symétrique, alors qu'il s'agit d'une progression¹. La distinction est essentielle. Il suffit de lire attentivement le poème pour s'apercevoir que le schéma proposé par Böhm est inacceptable dans sa seconde moitié. Böhm s'est laissé entraîner par son habitude méthodique, excellente lorsqu'il s'agit de poèmes antérieurs; mais ce qui précisément marque le caractère nouveau de la poésie hymnique, c'est que le poète ne conçoit pas d'avance, ne construit pas sur plan le mouvement de son poème; il en poursuit le mouvement dans l'exécution, il se laisse porter par ce mouvement même. Il ne s'agit plus d'architecture, mais de chant. Il n'y a plus équilibre entre des parties prévues, mais une seule voix qui s'enfle ou se réduit, se reprend, passe d'un mode à l'autre, selon les lois du chant, de la mélodie — et non selon les lois mathématiques de l'architecture. C'est la caractéristique de l'hymne, si l'on veut rester dans les comparaisons musicales, que d'être une mélodie chantée, non une symphonie composée. Le développement suit non plus une loi d'équilibre, mais la loi de l'inspiration.

Le point initial, ce sont les deux strophes écrites à Francfort, publiées par Schiller sous le titre *An unsre grossen Dichter*². C'était un appel aux poètes, dont le devoir est de réveiller les peuples endormis, un appel à l'héroïsme qui donne la vie et la loi, encore tout plein de l'enthousiasme révolutionnaire, héroïque et législateur. Mais maintenant le mot *Heroen* cède la place à *Meister*; il ne s'agit plus des poètes, mais de « l'ange du jour », *des Tages Engel*, expression que Böhm considère comme ayant

1. Wilhelm Böhm, II, 393.

2. III, 4. Et non pas comme le dit à tort l'édition Hellingrath (IV, 330) sous le titre : *An unsre Dichter*.

un sens équivalent. Pourtant il y a là autre chose que le désir de remplacer l'expression concrète par un mot plus vague et plus poétique; cet « ange du jour » est plutôt le génie inspirateur, celui qui parle par la bouche des poètes. C'est lui le maître, le nouveau Bacchus qui grise les peuples de son breuvage enivrant et sacré.

Après ces accords d'introduction se développe le chant : ce n'est pas la vie matérielle, pratique, c'est quelque chose de bien plus sublime, c'est l'Être suprême, *der Höchste*, que doit servir le poète. Comme la Vestale vouée à l'entretien de la flamme, le poète est voué à la sauvegarde et à l'éternel rajeunissement de ce qui vaut le plus en l'homme; il s'agit d'une vocation, d'une mission sacrée.

L'indignation alors l'emporte, celle qui justifie le titre du poème : les poètes sont aujourd'hui serviles; on ne supporte qu'une poésie bâtarde, soumise, docile au désir d'amusement d'une race avilie. Il est impossible de ne pas se demander s'il n'y a pas là une allusion à la théorie esthétique de Schiller qui apparente la poésie au jeu, théorie qui, malgré la révérence profonde de Hölderlin pour son aîné, le révoltait profondément — au moins à la façon dont il l'entendait, qui n'est peut-être pas la bonne¹.

Dans un poème contemporain de l'esquisse intitulé *Die scheinheiligen Dichter*, l'indignation éclate dès le premier vers : *Ihr kalten Heuchler...*; ici le mouvement est plus ample, le geste plus vaste part de plus loin. En trois strophes Hölderlin fait un tableau des spectacles de la nature et de l'histoire, des paysages et des grandes actions qui annoncent la présence du génie inspirateur. Ce tableau s'achève sur une vision grandiose : le Soleil qui le soir, après avoir éclairé tant de choses, est emmené par delà l'horizon par ses chevaux gigantesques et ivres de fureur. Cela, les poètes devraient le taire? Ils devraient prêter leurs chants à la vie paisible, médiocre et quotidienne, trouver des accents innocents comme ceux de l'enfant qui joue avec la lyre du maître? Hölderlin se refuse à ces jeux futiles; il se refuse à asservir l'esprit, à passer sous silence l'approche de ce qu'il voit se dessiner

1. Voir III, p. 368 et suiv., la façon dont Hölderlin se met en opposition avec la théorie schillérienne.

dans l'avenir. Il a connu de trop grandes choses pour se résigner à ce que son chant ne soit qu'un amusement; en trois vers, Hölderlin résume les trois expériences fondamentales, aujourd'hui décisives pour lui, les trois sources de son inspiration hymnique :

*Und darum hast du, Dichter! des Orients
Propheten und den Griechensang und
Neulich die Donner gehört... 1.*

Les prophètes bibliques, le chant des Grecs, c'est-à-dire Pindare, et « récemment ce tonnerre », les orages de la Révolution, lui ont révélé la grandeur. Ayant connu cela, il se refuse à monter sur le « tréteau banal », à servir d'ours apprivoisé à un dompteur qui en fait son jouet. Sans doute la bête se révolte, se souvient de sa noble origine; mais bientôt le montreur d'ours, d'un coup de feu, met un terme à cette velléité de rébellion.

L'indignation retombe, il ne reste plus que de la lassitude sans espoir; tout ce qui est divin est utilisé et méprisé à la fois par ce peuple de malins, cette race rusée :

*Zu lang ist alles Göttliche dienstbar schon,
Und alle Himmelskräfte verscherzt, verbraucht,
Die Gütigen, zur Lust danklos ein
Schlaues Geschlecht... 2.*

Mais il reste des réserves d'inconnu et de mystère, fermées à ceux qui croient compter toutes les étoiles du ciel. Le Père couvre la terre d'une nuit complice, il veut épargner à ces pauvres et vaniteux enfants le spectacle trop cru de leur misère. Il ne dissipe pas pour l'instant leur erreur. Il n'est pas bon, même pour qui ne partage pas la folie collective, d'être trop sage; qu'il lui suffise d'être reconnaissant. Ici se marque une nuance nouvelle dans l'attitude de Hölderlin : la sagesse serait trop cruelle; la

1. Et voilà pourquoi, ô poète, les prophètes
De l'Orient et le chant des Grecs et
Récemment les orages ont frappé ton oreille.... IV, 146.
2. Depuis trop longtemps déjà le divin est utilisé,
Toutes les forces célestes,
Les bienfaisantes, pour sa joie ingrate une
Race rusée les gâche, les détruit.... IV, 146.

conscience claire, trop pénible. Il vaut mieux être poète que philosophe, il vaut mieux rendre grâces que de voir trop clair ; la reconnaissance est encore une forme de connaissance, et la plus pieuse, la plus douce. Aussi les hymnes sont-ils non pas essentiellement, comme on l'a trop dit, un chant prophétique, mais un chant de pieuse reconnaissance, qui voile volontairement sa douloureuse sagesse pour être plus aisément un chant d'amour et d'espoir.

Ce chant, le poète voudrait ne pas le chanter pour lui seul. Il éprouve une grande douceur à se sentir associé avec quelques autres hommes pour essayer de comprendre la parole divine, l'inspiration. Mais s'il doit être et rester seul — ce qui fut le destin de Hölderlin quand ses amis se dispersèrent ou se séparèrent de lui — il sera sans peur, seul devant l'Éternel, protégé par son innocence, jusqu'au dernier jour, qui le délivrera.

Il importait non seulement d'analyser le contenu de cet hymne, mais surtout d'en montrer le développement nouveau pour nous : au lieu d'être équilibré selon un plan préconçu, chaque phrase y surgit de la précédente, et l'hymne se déroule comme un chant suivant une ligne mélodique.

Il importait aussi de montrer que les hymnes ne sont pas constamment, ni même couramment, maintenus sur ce ton vaticinant et prophétique qui a surtout frappé les récents critiques. Hölderlin est moins qu'on ne semble le croire enfermé dans son univers et tourné vers un avenir sibyllin. Il continue à n'ignorer ni l'existence du monde ni la joie de vivre ; ainsi dans l'hymne *Stimme des Volks* le poète sait qu'il y a des hommes simples, qui aiment simplement les Dieux, et auxquels ceux-ci donnent en échange une existence longue et lumineuse :

*Doch minder nicht sind jene den Menschen hold,
Sie lieben wieder so, wie geliebt sie sind,
Und hemmen öfters, dass er lang' im
Lichte sich freue, die Bahn des Menschen* 1.

1. Mais ceux-ci ne sont pas moins favorables aux humains,
Ils rendent un amour pareil à l'amour qu'on a pour eux,
Et souvent ils retardent, afin que longtemps il
Jouisse de la lumière, la carrière de l'homme.

IV, 143.

Seulement Hölderlin se sent voué à des joies plus âpres, plus violentes; il s'est toujours senti des affinités avec le destin de Rousseau, auquel il consacre un hymne où cette fois nous trouvons sous sa forme pure le ton prophétique, les visions millénaires :

*Wir schlafen und vorüberziehn wie
Sterne die Jahre der Völker alle*^{1.}

Plus marqué que Hölderlin du sceau prophétique, Rousseau ne peut même espérer cette compagnie d'amis à laquelle l'hymne précédent fait allusion; il a dû rester totalement seul, promeneur condamné à errer comme l'ombre des morts qui n'ont pas été ensevelis par une main amie : réminiscence des *Rêveries*, réminiscence aussi de l'*Antigone* de Sophocle. Rousseau n'a pas connu non plus ce que Hölderlin a du moins quelquefois pressenti : la joie de vivre, l'heureuse abondance des choses :

*Des Lebens Überfluss, das Unendliche,
Das um ihn — und dämmert, er fasst es nie*^{2.}

Il est voué uniquement à son destin de prophète; toute vie s'est réfugiée en lui, au fond de lui mûrit le fruit :

*Doch lebt's in ihm und gegenwärtig,
Wärmend und wirkend, die Frucht entquillt ihm*^{3.}

Cette intensité de la vie intérieure a fait de lui un voyant. Hölderlin devait considérer Rousseau comme le prophète de la Révolution, et même de Napoléon, car il n'ignorait certainement pas la petite phrase du *Contrat social* où Rousseau annonçait que la Corse un jour étonnerait le monde⁴. Il le montre interprétant les premiers signes de l'orage et, comme l'aigle avant-coureur des

1. Nous dormons, et devant nous passent comme
Les étoiles tous les âges des peuples.

IV, 134.

2. L'abondance de la vie, l'infini
Qui autour de lui... dans un clair obscur, il ne le saisit jamais.

IV, 135.

3. Pourtant en lui est la vie, et présent,
Chaud, agissant, le fruit s'échappe de lui.

IV, 135.

4. Voir plus haut, p. 272, à propos de l'idylle *Emilie*.

tempêtes, volant au-devant de ses dieux, les prévenant par l'audace de sa pensée :

*Und wunderbar, als hätte von Anbeginn
Des Menschen Geist das Werden und Wirken all,
Die alte Weise des Lebens schon erfahren,
Kennt er im ersten Zeichen vollendetes schon,
Und fliegt, der kühne Geist, wie Adler den
Gewittern, weissagend seinen
Kommenden Göttern voraus*¹.

Ces deux strophes inachevées — l'une d'elles n'a que trois vers — sont l'un des plus beaux mouvements du lyrisme hölderlinien par l'audace de leur élan.

Il ne faut pas, comme on pourrait être tenté de le faire, identifier Rousseau et Hölderlin. Hölderlin n'est ni Rousseau, ni le Moïse de Michel-Ange, ou celui auquel Vigny fait dire :

La mort prend à ma voix une voix prophétique.

Il ne se reconnaît pas la dure et terrible lucidité de Rousseau annonciateur d'une nouvelle société; ce qui se prépare, il ne le sait pas; il ne connaît que la douceur du pressentiment; c'est le génie du peuple qui prépare l'avenir, et non point Hölderlin, qui ne prévoit même pas, qui ne fait que deviner confusément et aimer cet avenir :

*Schon zu lange, zu lang irr' ich, dem Laien gleich,
In des bildenden Geists werdender Werkstatt hier,
Nur was blühet, erkenn ich,
Was er sinnet, erkenn ich nicht.*

*Und zu ahnen ist süß, aber ein Leiden auch,
Und schon Jahre genug leb' ich in sterblicher
Unverständiger Liebe
Zweifelnd, immer bewegt um ihn,*

1. Et merveilleux, comme si dès les commencements
L'esprit de l'homme connaissait le devenir agissant du monde
Et la façon ancienne dont vont les choses de la vie,
Il connaît au premier signe l'accomplissement,
Il vole, esprit intrépide, comme l'aigle devant
L'orage, prophétique, précédant ses
Dieux qui vont venir.

*Der das stetige Werk immer aus liebender
Seele näher dem Sterblichen und lächelnd da,
Wo ich zage, des Lebens
Reine Tiefe zu Reife bringt* 1.

Non seulement Hölderlin ne monte pas au diapason prophétique, mais il prend la précaution de s'en défendre expressément.

Ces deux poèmes, *Rousseau* et *An die Deutschen*, écrits en même temps et qui sont si bien mêlés l'un à l'autre qu'il est deux strophes dont on ne sait exactement auquel des deux il faut les rattacher, il suffit de les comparer et de les lire sans fièvre pour y voir que Hölderlin, loin de s'identifier à Rousseau, marque même une opposition. Rousseau est le visionnaire : *er kennt im ersten Zeichen Vollendetes schon* — tandis que Hölderlin ne sait pas ce qui se prépare : *Nur was blühet erkenn ich, was er sinnet, erkenn ich nicht*. Il était nécessaire de mettre au point la thèse de Hellingrath qui tend à identifier Hölderlin et le Rousseau qu'il peint et à souligner le côté prophétique des hymnes holderliniens.

Il n'en reste pas moins que dans ses hymnes Hölderlin chante l'espoir que le peuple allemand ait un avenir comparable au passé du peuple grec. L'hymne *Gesang des Deutschen* est caractéristique à cet égard, et deux vers résument toute la thèse historique de Hölderlin :

*Doch wie der Frühling wandelt der Genius
Von Land zu Land* 2.

Cette floraison d'humanité qu'était la Grèce antique est un phénomène naturel comparable au printemps voyageur : il apparaît

1. Depuis trop longtemps déjà, trop longtemps, j'erre, pareil au profane
Dans l'atelier où se prépare l'ouvrage de l'esprit constructeur,
Je ne sais que reconnaître la fleur épanouie,
Ce qu'il médite, je ne le connais pas.
Et il est doux de pressentir, mais douloureux aussi,
Assez d'années j'ai vécu plein d'un périssable
Et incompréhensif amour
Désespéré, toujours en souci de lui,
Dont l'ouvrage constant, toujours, d'une âme
Éprise, plus près des mortels, souriant
Là où j'ai peur, porte à maturité
La pure profondeur de la vie.

IV, 132.

2. Pourtant comme le printemps le génie
Passe de pays en pays.

IV, 130.

de-ci, de-là sur le globe, comme un génie qui irait de pays en pays porter sa bénédiction.

Cette Allemagne en laquelle il espère, il y discerne déjà les marques d'une ferveur et d'une beauté non pas triomphante, mais secrète. L'enthousiasme inquiet des jeunes gens, le cœur des femmes, quelques poètes d'une simple et heureuse vertu, des penseurs audacieux et froids, les villes industrielles, les paysages — tout cela laisse espérer une renaissance, ou plutôt une naissance. Car ce n'est pas l'Allemagne telle qu'elle est qui le touche, mais ce qu'elle peut et doit devenir, l'Allemagne sous un nouveau nom : *Mein Vaterland mit neuem Nahmen*. Il n'est pas tout à fait exact de dire qu'il annonce cet avenir ; il ne fait, pour l'instant du moins, que le désirer, attendre les manifestations qui donneraient à l'Allemagne la palme échappée des mains de la Grèce ; il ne prophétise pas ; il dit : qui sait ? peut-être ce brillant avenir est-il en gestation secrète, peut-être est-il depuis longtemps en train de se préparer :

*Wo ist dein Delos, wo dein Olympia,
Dass wir uns alle finden am höchsten Fest?
Doch wie erräth der Sohn, was du den
Deinen, Unsterbliche, längst bereitest¹?*

Un tel espoir, vague, lui est donné par l'approche de la paix en Europe ; nous nous souvenons de ses réflexions sur la paix de Lunéville en voyant un hymne s'intituler : *Der Frieden*. Le rythme en est lent, le ton serein, la composition sans surprises ; dès les premières phrases jetées sur le papier en guise d'ébauche, Hölderlin marque les moments principaux de la description : ce déluge purificateur qui a passé sur le pays, suscitant l'héroïsme, est enfin calmé ; les paysages retrouvent leur paix majestueuse ; et Hölderlin note : *doch attischen Ausgang*². En sens inverse du

1. Où est ta Délos, où ton Olympie,
Que nous nous retrouvions tous en la fête suprême ?
Mais comment le fils devinerait-il ce qu'aux
Tiens tu prépares, Immortelle, depuis longtemps ?

IV, 131.

2. « Pourtant résolution attique. » IV, 328.

poème précédent, où le souvenir de la Grèce le ramenait à sa patrie, c'est ici le paysage familial qui lui rappelle l'éternité de la Nature et le fait songer que le soleil antique est celui qui, aujourd'hui encore, luit pour nous. Ce mouvement, par son élargissement serein, correspond mieux au thème de la paix. Pourtant au milieu du poème le poète élève la voix pour parler de cette malédiction qui s'abat sur les peuples engourdis et figés dans leur opulence :

*Und haben endlich wohl genug den
Üppigen Schlummer gebüsst die Völker 1?*

Les pères ont commis une inconsciente offense aux dieux; aujourd'hui les fils la paient. Ce malheur les pousse à se diviser, à se déchirer, à s'arracher l'un à l'autre le pouvoir; chacun redoute son voisin :

*Wer hub es an? wer brachte den Fluch?
Zu lang, zu lang schon treten die Sterblichen
Sich gern aufs Haupt, und zanken um Herrschaft sich,
Den Nachbar fürchtend, und es hat auf
Eigenem Boden der Mann nicht Seegen 2.*

Ce que dans ce poème Hölderlin considère comme une malédiction qui pèse sur les peuples, dans un hymne voisin intitulé *Stimme des Volks* il le considère comme un trait étrange de l'âme des peuples qui les pousse à se détruire, à commettre une sorte de suicide : *das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu* 3, que nous pouvons rapprocher des théories d'*Empedokles* selon lesquelles les peuples et les individus éprouvent quelquefois un besoin de se renouveler qui se traduit par l'attrance de la mort. Les uns

1. Et finalement ont-ils assez
Expié leur fastueux sommeil, les peuples? IV, 136.
2. Qui a commencé? Qui apporta la malédiction?
Voici longtemps, trop longtemps que les mortels
Se foulent aux pieds et se disputent l'empire,
Craignant le voisin, et sur son
Propre sol l'homme ne connaît pas de prospérité. IV, 137.
3. Cette étrange nostalgie de l'abîme. IV, 139.

comme les autres éprouvent parfois une « soif de désastres », une attirance du néant, une volupté de destruction :

*Und Völker auch ergreiffet die Todeslust,
Und Heldenstädte sinken... 1.*

Nous retrouvons ici le sentiment du « retour au chaos » constaté à propos de *Das Ahnenbild*. Hölderlin définit ce sentiment d'une seule phrase très courte : *das Ungebundene reizet* 2. Ce qui tente Empédocle dans une mort volontaire, c'est la destruction de la forme personnelle, organisée, responsable, et le retour aux éléments, à l'élémentaire. Le souvenir d'*Empedokles* est même marqué par une réminiscence verbale : Hölderlin reprend dans son poème l'image des aiglons que l'aigle jette hors du nid, où ils ne doivent pas s'attarder.

Mais tandis que dans *Empedokles* le parallèle de cette attirance de la mort qui mène Empédocle au suicide était, pour les peuples, la révolution qui les régénère — ce qui ennoblit cette attirance de la mort et en fait une vertu de rajeunissement — Hölderlin donne ici un autre exemple : la folie collective qui s'empare des habitants de la ville de Xanthe lorsque Brutus vient sous leurs murs ; malgré l'indulgence que leur témoigne le général vainqueur, ils jettent ses messagers du haut des murs, mettent le feu à leur ville, égorgent leurs enfants, et, pris de délire, hommes et femmes s'élancent dans les flammes.

Il est très clair qu'ici Hölderlin condamne et considère comme un geste de folie cette manifestation de « retour au chaos ». Il explique que probablement les habitants de Xanthe se souvenaient de la légende d'après laquelle les Athéniens avaient résisté à l'envahisseur perse en mettant le feu à leur propre ville ; et sans doute les légendes sont bonnes, dit-il, elles sont comme la mémoire de l'Être suprême ; mais encore faut-il qu'on les interprète :

*doch auch bedarf es
Eines, die heiligen auszulegen* 3.

1. Et les peuples aussi sont saisis de la volupté de la mort,
Et les villes héroïques sombrent....

IV, 139.

2. « Il y a une attirance du chaos. » IV, 142.

3. IV, 144.

On peut se demander, puisque le souvenir d'Empédocle est si proche, s'il n'y a pas là, dissimulée comme aime à le faire Hölderlin, une allusion à son propre destin et un complément aux derniers vers du poème *Empedokles*, où il déclare qu'il n'imitera pas le sage antique, qu'il vivra. Ici, en effet, il montre l'influence que peuvent avoir les légendes, ainsi lorsqu'elles inspirent ce délire aux habitants de Xanthe; il montre aussi que les actes qu'elles inspirent peuvent être quelquefois des gestes de pure folie, et qu'il ne suffit pas de se transmettre les légendes et de vouloir les imiter; encore faut-il les interpréter.

Au moment où l'état de santé mentale de Hölderlin commence à être discutable, nous aimons à reconnaître en son poème, et dans la façon même dont il le modifie — car ce n'est que dans la dernière version qu'il introduit l'épisode de Xanthe et la réflexion sur la nécessité d'interpréter les légendes, d'en limiter l'application — encore une manifestation de sagesse et de prudence.

* * *

Ce n'est pas sans quelque appréhension que l'on aborde la grande série des derniers hymnes, dont les meilleurs critiques de Hölderlin, ceux-là mêmes qui nous les ont révélés, font un mont Sinaï entouré d'éclairs. Comment oser en parler sur un ton calme après que Hellgrath, par ailleurs le guide le plus précieux, commence son étude sur les hymnes par ces mots : *Dieser Band enthält Herz, Kern und Gipfel des Hölderlinischen Werkes, das eigentliche Vermächtnis. Die grossen Hymnen darin empfand der Dichter selbst als Wort Gottes...*¹. Voici condamné par avance à être à la fois plat et sacrilège quiconque parlera des hymnes sans se hausser à ce diapason. N'oublions pas toutefois qu'il est parfaitement explicable que Hellgrath, découvrant Hölderlin et l'imposant à son peuple, où il risquait de rencontrer une fois de plus l'indifférence, n'ait pas reculé devant l'emphase. Maintenant que la gloire de Hölderlin est acquise, notre rôle, si ingrat soit-

1. « Ce volume contient cœur, noyau et cime de l'œuvre hölderlinienne, le véritable testament. Les grands Hymnes qui y sont, le poète lui-même les a ressentis comme le verbe de Dieu. » IV, p. XI.

il, est de baisser le ton. Nous l'avons déjà tenté à propos des hymnes en strophes; nous tenterons à nouveau de montrer que dans les hymnes en vers libres, surtout dans ceux du début, il se trouve d'autres vertus non moins touchantes que celle d'être « le verbe de Dieu ».

Il est vrai qu'il faut distinguer plusieurs étages dans l'œuvre hymnique de Hölderlin. Tout d'abord la grande série des hymnes les plus achevés et les plus accessibles, ceux où l'effort de compréhension est toujours récompensé, où il serait faux, à notre avis, de discerner un signe quelconque de décrépitude mentale. Puis deux hymnes, *Der Einzige* et *Patmos*, dont les versions successives marquent la transition, le glissement vers le troisième groupe, qui a un caractère beaucoup plus étrange, plus surprenant, hermétique, fragmentaire, celui que Hellingrath nomme « l'étage baroque », *die Barockstufe*. Enfin il reste quelques fragments dont l'obscurité ne permet pas de les ranger parmi les poèmes qui peuvent satisfaire le lecteur, et auxquels pourtant on trouve encore des beautés.

Le premier groupe comporte les hymnes suivants : *Wie wenn am Feiertage...*, *Der Mutter Erde*, *Am Quell der Donau*, *Versöhnender der du nimmergeglaubt*, *Die Wanderung*, *Der Rhein*, *Germanien*.

Ces textes pourraient mériter le qualificatif de « verbe de Dieu » que leur donne Hellingrath en ce sens qu'ils se prêtent à de multiples interprétations — ou du moins sinon à des interprétations car leur sens littéral est toujours clair, en tout cas à des exégèses qui permettent de construire à cette occasion les systèmes intellectuels les plus divers. On peut y voir ce que Wilhelm Michel nomme le retour à l'Occident, *die abendländische Wendung*; Hölderlin en effet se détourne d'une exclusive contemplation de la Grèce antique, selon lui inspirée par l'Asie, et s'oriente vers un avenir qui lui paraît l'apanage de nos terres occidentales. On peut y voir un retour au christianisme, puisque de nouveau il est question du Christ; on peut y voir au contraire un paganisme mieux assuré, qui intègre Jésus au Panthéon antique et en fait le tard venu, le dernier des dieux grecs. On peut dire que les hymnes sont des chants patriotiques, où Hölderlin célèbre d'avance

l'apothéose de la nation allemande. Toutes ces constructions sont plus ou moins valables. On peut choisir l'une ou l'autre suivant que l'on veut se composer telle ou telle image de Hölderlin. En fait, le contenu d'idées des hymnes n'a plus qu'une importance secondaire. Les hymnes sont une œuvre exclusivement poétique, qui peut même servir à mesurer combien les idées, en poésie, peuvent être accessoires et ne valoir que par leur potentiel d'émotion.

Nous examinerons toutefois ce que l'on peut appeler « les idées » des hymnes. Mais toujours avec cette restriction et cette arrière-pensée.

Le trait frappant des hymnes est leur caractère visionnaire. Les peuples, les siècles, les continents et les mers semblent contemplés d'une perspective lointaine, extra-terrestre. L'histoire et la géographie, vues de cette distance, semblent se reconstruire et dévoiler leur sens caché à celui qui y est mêlé de trop près. De la source du Danube, Hölderlin voit ce fleuve descendre vers l'Orient ; il songe aux terres qu'il arrose, et imagine à travers les âges le génie de l'humanité suivant un parcours inverse, venant de ce même Orient, passant des Hébreux aux Ioniens, puis à Rome et au monde occidental ; il entend la voix qui pour la première fois résonne dans la Bible, qui venue de l'Asie se répercute contre les rochers du Parnasse et du Cithéron, vient se briser contre le Capitole, et dans un dernier effort franchit les Alpes :

so kam

Das Wort aus Osten zu uns,

Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör'ich,

O Asia, das Echo von dir und es bricht sich

Am Kapitol und jählings herab von den Alpen

Kommt eine Fremdlingin sie

Zu uns, die Erweckerin,

Die menschenbildende Stimme 1.

1.

Ainsi

Vint le verbe de l'Est vers nous,

Et aux rochers du Parnasse et du Cithéron j'entends,

O Asie, l'écho de toi et il se brise

Au Capitole, et brutalement descend des Alpes

Vers nous l'étrangère,

Celle qui réveille,

La voix qui forme des hommes. IV, 158.

Cette voix, c'est la tradition de Moïse, d'Homère, de Pindare, qui n'ont pas besoin d'être nommés pour qu'on les reconnaisse dans *Am Quell der Donau*, c'est celle de Rousseau. Là on mesure combien il faut être prudent dans l'interprétation du caractère prophétique des hymnes : c'est à ces poètes-prophètes que se mesure Hölderlin ; mais, se mesurant à eux, il marque la distance qui le sépare de celui qui, seul sur la montagne, n'éprouvait pas de crainte à s'entendre révéler « les signes du monde », *furchtlos vor den Zeichen der Welt*¹, ou de celui qui comme l'aigle céleste vole devant l'orage divin et prépare la Révolution. Ils lui ont laissé sans doute un ton de voix, un modèle poétique, ils lui ont laissé les armes du verbe : *die Waffen des Worts*². Mais il est devant ces armes comme les prétendants devant l'arc d'Ulysse ; sa faiblesse et son respect de ceux qui furent vraiment grands l'empêche d'oser se mesurer à eux :

*Doch wandeln im Waffensaale
Mit gebundener Hand in müssigen Zeiten
Die Männer und schauen die Rüstungen an,
Voll Ernstes stehen sie und einer erzählt,
Wie die Väter sonst den Bogen gespannt
Fernhin des Zieles gewiss,
Und alle glauben es ihm
Doch keiner darf es versuchen.
Wie ein Gott sinken die Arme
Der Menschen... 3.*

En un siècle d'épigones, de prétendants, Hölderlin est simplement celui qui a gardé le souvenir de la grandeur antique ; son respect même le retient de commettre le vain sacrilège de

1. IV, 160. Voir aussi IV, 177.

2. IV, 161.

3. Ils errent dans la salle aux armes,
Les mains liées, en une époque oisive,
Les hommes, et ils regardent les armures,
Ils s'arrêtent, graves, et l'un d'eux conte
Que jadis les pères bandaient l'arc
Sûrs du but lointain,
Et tous le croient,
Mais à tous il est défendu d'essayer.
Comme si un dieu, tombent les bras
Des hommes....

IV, 155.

vouloir rivaliser avec eux. Il se sent à côté d'eux hésitant, incertain, animé sans doute de leur souffle, mais si faible qu'il demande que leur puissante inspiration veuille bien l'épargner, qu'elle ne fasse que l'effleurer, car il ne se sent pas la force d'y résister, comme un vase qui se brise lorsqu'on veut y verser un vin trop fort :

*Darum, ihr Gütigen! umgebet mich leicht,
Damit ich bleiben möge, denn noch ist manches zu singen,
Jetzt aber endiget, seeligweinend,
Wie eine Sage der Liebe,
Mir der Gesang, und so auch ist er
Mir, mit Erröthen, Erblassen,
Von Anfang her gegangen. Doch Alles geht so*¹.

Il fallait marquer l'exacte notion qu'a Hölderlin de la place qu'il tient dans cette vaste perspective, pour éviter de faire de lui ce qu'il se défend d'être : un prophète. Il n'est que poète, effleuré il est vrai par des visions et des pressentiments, et il a retrouvé quelques-unes des « armes verbales » de la gigantesque antiquité. Nous mesurons mieux ainsi tout ce qu'il y a de courage dans son acceptation ferme de ce destin, de cette vocation, dans le premier hymne : *Wie wenn am Feiertage...* où il compare l'inspiration à une terrible épreuve, une ordalie qui témoigne à la fois de la pureté et de la fermeté de celui qui la subit :

*Denn sind nur reinen Herzens,
Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände,
Des Vaters Stral, der reine versengt es nicht
Und tieferschüttet, eines Gottes Leiden
Mitleidend, bleibt das ewige Herz doch fest*².

1. Vous, pleins de bonté, environnez-moi doucement,
Pour que je puisse rester, car il y a encore des choses à chanter,
Mais maintenant tarit, avec des larmes bienheureuses,
Comme une légende d'amour,
En moi le chant. Et c'est ainsi,
Rougissant, pâlisant,
Que depuis le début il en a été. Tout va ainsi. IV, 161.
2. Si seulement nos cœurs sont purs,
Si comme des enfants nos mains sont innocentes,
L'éclair lancé par le Père, le pur éclair ne nous brûlera pas,
Ébranlé jusqu'au fond, partageant la douleur
D'un Dieu, le cœur éternel reste ferme pourtant. IV, 153.

L'inspiration est semblable à une manifestation naturelle, elle est comme la foudre qui tombe sur une maison; et il n'y a rien de surnaturel dans son contenu. Il est profondément émouvant, lorsqu'on est arrivé à se délivrer suffisamment de la conception d'un Hölderlin prophétique, de l'entendre dire lui-même qu'il n'apporte pas une révélation; son chant, c'est la même voix que celle qui monte de la terre chauffée par le soleil du jour, celle qui entre ciel et terre nous annonce les orages, celle dont on perçoit le murmure dans l'histoire des peuples; car après tout, le poète ne fait que recueillir en son âme la pensée secrète de la nature et de l'esprit populaire :

*sie sind bekannt, die
Allelebendigen, die Kräfte der Götter.*

*Erfragst du sie? im Liede wehet ihr Geist,
Wenn es von Sonn' des Tags und warmer Erd
Entwächst, und Wetter, die in der Luft, und andern
Die vorbereiteter in Tiefen der Zeit
Und deutungsvoller, und vernehmlicher uns
Hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern.
Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind
Still endend in der Seele des Dichters 1.*

Le thème de son enthousiasme — car nous ne voulons pas nier qu'il y ait chez Hölderlin un enthousiasme et une exaltation, et même portés presque au degré de rupture — est un réveil de la nature qu'il sent à des signes imperceptibles qui échappent ordinairement aux sens trop grossiers, comme lorsque la nuit pâlit et qu'on pressent l'aube, ou comme à certains jours d'hiver on pressent le printemps. Il perçoit ce réveil avec d'autant plus

1. Elles sont connues, les
Toutes vivantes, les puissances des Dieux.

Les interrogues-tu? Dans le chant souffle leur esprit,
Lorsque du soleil du jour et de la terre chaude
Il monte, et des orages qui passent dans l'air, et d'autres
Plus préparés dans les profondeurs du temps
Et plus chargés de sens, et pour nous plus perceptibles,
Qui errent entre le ciel et la terre et parmi les peuples.
Les pensées de l'esprit commun vont
S'achevant doucement dans l'âme des poètes.

d'ivresse que la vie nouvelle est restée jusqu'à présent plus secrète et qu'elle semble renaître :

*Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.
Denn sie, sie selbst, die älter denn die Zeiten
Und über die Götter des Abends und Oriens ist,
Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht,
Und hoch vom Äther bis zum Abgrund nieder
Nach vestem Geseze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt,
Fühlt neu die Begeisterung sich,
Die Allerschaffende wieder*¹.

C'est en cela, si l'on veut, que Hölderlin annonce l'avenir; comme celui d'Ottmar dans *Der Mutter Erde*, son chant solitaire s'élève pour tenir lieu du cantique collectif qui un jour montera :

*Statt offner Gemeine sing' ich Gesang....
Doch wird ein anderes noch
Wie der Harfe Klang
Der Gesang seyn, der Chor des Volks*².

Autour de l'histoire des civilisations et des grandes migrations, Hölderlin construit dans *die Wanderung* une légende. Contemplant par la pensée le lointain Caucase, il raconte qu'un jour une tribu germanique se laissant porter par les vagues du Danube aborda aux rives de la mer Noire et y rencontra les peuples asiatiques. Un choc meurtrier aurait suivi cette rencontre, si une brise légère et fraîche descendue sur eux n'avait soudain détendu les visages crispés et relâché les animosités. De l'union de ces

1. Mais maintenant c'est le jour! J'attendais, je le voyais venir
Et ce que j'ai vu, le Sacré, soit mon verbe.
Car elle, elle-même, plus vieille que les temps,
Qui dépasse les dieux de l'Occident et de l'Orient,
La nature aujourd'hui est réveillée, les armes retentissent,
Et de haut dans l'Ether jusqu'au fond de l'abîme
Selon la ferme loi, comme jadis, engendré du chaos sacré,
L'enthousiasme se sent renouvelé,
Lui qui crée toutes choses, il est là de nouveau.

IV, 151 et suiv.

2. Remplaçant la célébration en commun, je chanterai, moi, des hymnes...
Mais ce sera autre chose pourtant
Que le son de la harpe,
Lorsque montera le chant, le chœur du peuple.

IV, 154.

deux peuples naquit la race la plus belle de toutes celles qui ont porté le nom d'hommes, le peuple d'Homère. S'il retourne en pensée au lieu où se célébra cette fusion de deux races d'où jaillit le miracle, ce n'est pas pour s'attarder en regrets. Son voyage de rêve comporte un retour; il a été, comme il dit, inviter les Grâces de l'Hellade à venir porter cette fois leur bénédiction aux sources même du Danube, si proches de celles du Rhin, et les prier de réveiller la Germanie assoupie, cette Belle au Bois dormant qui pour l'instant ne fait que murmurer en songe des paroles sans suite. Il refuse, dans *Germanien*, de se consumer en un inutile retour à un passé qui est bien passé; il faut préparer l'avenir, rendre les dieux favorables pour demain, car c'est une tâche vaine et peut-être une tentative dangereuse et sacrilège que de vouloir évoquer les morts :

.... rückwärts soll die Seele mir nicht fliehn
Zu euch, Vergangene! die zu lieb mir sind.
Denn euer schönes Angesicht zu sehn,
Als wärs, wie sonst, ich fürcht' es, tödtlich ist
Und kaum erlaubt, Gestorbene zu weken 1.

Il peint le Génie des peuples que son vol d'aigle, parti de l'Indus, porte par-dessus les crêtes neigeuses du Parnasse, par-dessus les collines sacrées de l'Italie, et qui d'un dernier essor franchit les Alpes et voit s'étendre sous lui les champs paisibles de la patrie germanique. Il apporte à cette enfant assoupie, la jeune Germanie, la révélation; il lui dit sa mission :

Du bist es, auserwählt
Allliebend und ein schweres Glück
Bist du zu tragen stark geworden 2.

1. Mon âme ne s'en retournera pas, ne s'enfuira pas
Vers vous, qui êtes du passé, qui m'êtes trop chers.
Car voir votre beau visage
Comme si c'était jadis, je crains que ce ne soit mortel,
Et il n'est guère permis de réveiller les morts.
IV, 181.
2. C'est toi, l'élue,
Tout aimante, un lourd bonheur,
Voilà ce que tu as pris la force de porter.
IV, 183.

Le signe de cette vocation est le langage germanique, qui paraît à Hölderlin si plein, si apte à révéler le divin, mais en l'entourant de poésie, d'images et de symboles :

*Dreifach umschreibe du es,
Doch ungesprochen auch, wie es da ist,
Unschuldige, muss es bleiben* 1.

La Germanie sera alors un nouveau centre du monde; le passé divin revivra en elle, l'avenir heureux sera aussi en elle préformé; les nations se rassembleront autour d'elle comme on entoure la prêtresse un jour de fête, accueillant sa parole sage et pacifique :

*bei den unbedürftgen
Bei deinen Feiertagen
Germania, wo du Priesterin bist
Und wehrlos Rath giebst rings
Den Königen und den Völkern* 2.

C'est ainsi qu'il aperçoit la mission de la Germanie dans l'histoire des peuples et des civilisations, renouvelant le miracle hellénique. Perspective étrange, qui a moins de prétention à la vérité qu'à la poésie — en somme, création d'une mythologie sur les thèmes de l'histoire. La mythologie est la façon de rendre plus vivantes, plus frappantes, plus personnelles les leçons de la science. Hölderlin pourrait presque être comparé aux vulgarisateurs de notre époque qui eux aussi créent une sorte de mythologie nouvelle en rendant plus poétiques, plus personnels, plus concrets les enseignements des sciences exactes.

Comme il joue avec l'histoire des peuples, il joue avec le paysage. C'est en général un paysage de montagnes — les lieux hauts sont plus propices à l'inspiration, à la vision — mais de montagnes vivantes, animées de signification. Ainsi ce curieux passage où

1. . Trois fois transpose-le,
Mais aussi inexprimé, tel qu'il est là,
Innocente, il doit rester.

IV, 184.

2. Dans le contentement
De tes jours de fête,
Germanie, où tu es prêtresse
Et où sans armes tu donnes alentour tes conseils
Aux rois et aux peuples.

IV, 185.

nous ne pouvons voir qu'une allusion aux Pyrénées, dont il devait avoir entendu parler à Bordeaux :

*Und die Zeiten der Schaffenden sind
Wie Gebirg, das hochaufwoogend
Von Meer zu Meer
Hinziehet über die Erde,*

*Es sagen der Wanderer viele davon,
Und das Wild irrt in den Klüften
Und die Herde schweift über die Höhen,
In heiligem Schatten aber,
Am grünen Abhang wohnet
Der Hirt und schauet die Gipfel...¹.*

La perspective n'est pas visuelle, mais visionnaire, semblable à la perspective cavalière des cartes en usage au XVIII^e siècle, qui se rapprochent si curieusement des vues aériennes. Il voit d'une mer à l'autre se dresser cette chaîne comme des vagues terrestres, et sur leurs flancs on distingue, avec une précision qui rappelle la minutie des peintres primitifs allemands, les bêtes sauvages, les troupeaux et leurs bergers, les ravins, les forêts et les arêtes rocheuses.

Cette émotion religieuse que lui donne la montagne, qui nous rappelle que Hölderlin avait lu la profession de foi du Vicaire savoyard, il la traduit mieux encore par le *drinn im Gebirg* de l'hymne *Der Rhein* :

*Jetzt aber, drinn im Gebirg,
Tief unter den silbernen Gipfeln,
Und unter fröhlichem Grün,
Wo die Wälder schauernd zu ihm*

1. Et les temps des créateurs sont
Comme la montagne qui élevant très haut sa vague
De mer en mer
S'étend par-dessus les terres,

Les voyageurs souvent en parlent,
Et les bêtes sauvages errent dans les ravins,
Et le troupeau se répand sur les hauteurs,
Mais dans l'ombre sainte
Sur la pente verte habite
Le berger et il regarde les sommets....

IV, 156 et suiv.

*Und der Felsen Häupter übereinander
Hinabschaun, taglang, dort
Im kältesten Abgrund...^{1.}*

Le mot *drinn* précise ce sentiment d'ordre religieux que lui inspire la montagne : elle est un lieu sacré, un sanctuaire secret, où l'on pénètre avec recueillement et effroi.

C'est dans *Der Rhein* que l'on peut le mieux étudier le paysage des hymnes. On y trouve également développé le second thème de ce paysage, qui est l'importance donnée aux fleuves. Ce n'est pas quelque chose de nouveau chez Hölderlin. Mais l'hymne en question est une mythologie tout entière construite autour du fleuve, en même temps qu'il est un magnifique chant de la vie qui commence avec la naissance du fleuve et s'achève dans la mer avec le retour au chaos indifférencié, ce retour à l'élémentaire que nous nommons la mort.

A la source du Rhin nous assistons à la naissance de celui que Hölderlin nomme le demi-dieu, naissance qui est le symbole de toute naissance; Hölderlin esquisse là une doctrine de la prédestination assez curieuse dans la bouche d'un éducateur de profession, qui attribue une influence décisive au premier rayon de lumière qui tombe sur le nouveau-né :

*Denn
Wie du anfiengst, wirst du bleiben,
So viel auch wirkt die Noth
Und die Zucht, das meiste nemlich
Vermag die Geburt,
Und der Lichtstral, der
Dem Neugeborenen begegnet^{2.}*

1. Mais maintenant dans la montagne,
Très bas sous les crêtes argentées
Et sous la joyeuse verdure,
Là où les forêts frissonnantes
Et les têtes des rochers entassés
Se penchent pour le regarder, tout le long des jours, là-bas,
Dans l'abîme le plus froid.... IV, 172.
2. Car
Comme tu as commencé tu resteras,
Si forte que soit la contrainte
Et l'éducation, ce qui en effet peut
Le plus, c'est la naissance
Et le rayon de lumière qui
Frappe le nouveau-né. IV, 173.

— Fort à propos Pigenot rapproche de la conception hölderlinienne du destin

Les traits du paysage s'animent ; Hölderlin compare le jeune fleuve à Hercule au berceau, ses deux rives sinueuses sont les serpents qui voulaient étouffer Hercule :

*Denn wo die Ufer zuerst
An die Seit ihm schleichen, die krummen,
Und durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten, zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren
Im eigenen Zahne, lachend
Zerreisst er die Schlangen...^{1.}*

Échappé aux premières embûches qu'il emporte de vive force, il s'élance ; il semble que ce soient les forêts qui courent, les montagnes qui s'affaissent :

*und wie Bezauberte fliehn
Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge^{2.}*

L'expression très forte parle à l'imagination ; elle donne la notion du mouvement impétueux du fleuve précisément en montrant la relativité de ce mouvement : ce sont les objets réputés immobiles qui semblent mis en fuite.

Mais un dieu prudent arrête la fougue de la jeunesse ; le fleuve retenu par les montagnes devient un lac où il s'apaise, se purifie. Il en ressort plus calme et plus puissant ; les villes fondées sur ses rives sont ses enfants ; il est le patriarche qui cultive ses terres et

le mot d'Héraclite : ἦθος ἀνθρώπων δαίμων, et celui de Goethe : *Des Menschen Schicksal ist sein Charakter*. Déjà dans *Hyperion*, comme nous l'avons vu, mais maintenant avec plus de force encore, Hölderlin croit à un destin intérieur de l'homme, ce qu'il nomme ici *die Geburt*, son étoile. C'est cette croyance qui détruit pour lui le dilemme liberté-fatalité, l'homme étant libre dans la mesure où il accomplit de bon gré son destin intérieur avant que celui-ci ne se marque par des accidents extérieurs, comme le démontre *Empedokles*.

1. Car où les rives d'abord
Se glissent à son côté, tortues,
Et assoiffées l'enlacent,
L'innocent, pour le tenir
Et le bien garder
Sous leur dent, avec un éclat de rire
Il déchire les serpents....

IV, 174.

2. Et comme enchantées s'enfuient
Après lui les forêts et les montagnes qui s'affaissent.

IV, 175.

chérit sa descendance. Le vers de Hölderlin s'apaise lui aussi et prend de l'ampleur :

*Und schön ists, wie er drauf,
Nachdem er die Berge verlassen,
Stillwandelnd sich im deutschen Lande
Begnüget und das Sehnen stillt
Im guten Geschäfte, wenn er das Land baut
Der Vater Rhein und liebe Kinder nährt
In Städten, die er gegründet... 1.*

Mais quelle que soit cette majesté, elle ne suppose pas que le fleuve renie sa jeunesse, son élan premier. Hölderlin exalte la fidélité à soi-même et proclame la possibilité de garder dans l'âge mûr la ferveur de la jeunesse². N'oublions pas que cet hymne était primitivement dédié à Wilhelm Heinse qui malgré son âge avait donné à Hölderlin l'idée de ce qu'est la vraie jeunesse, d'âme et de cœur. Hölderlin pousse alors ce cri d'indignation :

*Wer war es, der zuerst
Die Liebesbande verderbt
Und Strike von ihnen gemacht hat 3?*

qui semble une révolte contre les liens sociaux, révolte pareille à celle de Descartes refusant de prendre des engagements « à cause que, dit-il, je me promettais de perfectionner de plus en plus mes jugements, et non pas de les rendre pires », voulant se garder la liberté de les réviser et de mener toujours une vie sincère.

Ici le thème du Rhin est abandonné ; il n'a servi qu'à introduire le vrai sujet, qui est la vie, la condition humaine.

L'homme, mortel, ne se doit pas vouloir égaler aux dieux

1. Et il est beau de voir comme ensuite
Après avoir quitté les montagnes,
Avançant paisiblement à travers la campagne allemande,
Il semble se contenter, il apaise sa nostalgie
En une féconde activité et cultive les champs,
Le Rhin paternel, et nourrit des enfants aimés
En des villes qu'il a fondées....

IV, 175.

2. Peut-être y a-t-il là un souvenir des dernières recommandations de Posa à Don Carlos, à qui il demande de rester dans son âge mûr fidèle à l'idéal de sa jeunesse.

3. Quel est celui qui le premier
A corrompu les liens d'amour
Et en a fait des entraves?

IV, 175.

il ne doit jamais oublier la limite de sa condition. Mais s'il explore les limites de cette condition humaine, qui est comme le domaine du laboureur mille fois retourné et fouillé, il y trouve les richesses qui sont propres à cette condition. Les puissances immortelles, les forces de la Nature, celles que Hölderlin nomme les dieux, sont muettes; il appartient à l'homme seul de les nommer; seul il a le don verbal; ces puissances sont insensibles, seul l'homme possède — et leur prête — la conscience. L'homme est borné, mais les dieux ont besoin de lui :

*Denn weil
Die Seeligsten nichts fühlen von selbst,
Muss wohl, wenn solches zu sagen
Erlaubt ist, in der Götter Nahmen
Theilnehmend fühlen ein Andrer,
Den brauchen sie... 1.*

La condition humaine est variable. Aux uns est donnée la paix; tels les flots qui affluent le quai, ils laissent passer devant eux les souvenirs, et leur regard s'arrête aux limites que le destin leur a assignées. Mais il en est d'autres — Hölderlin invoque Rousseau — qui sont pénétrés de la parole inarticulée de Dieu, qui sont possédés par l'esprit de Dieu. Car il s'agit d'une possession, qui rend le langage incompréhensible à la masse, qui le libère de la loi commune et le rend pareil aux paroles d'un homme ivre, obscures, mais pleines du souffle divin :

*Wem aber, wie, Rousseau, dir,
Unüberwindlich die Seele,
Die starkausdauernde ward,*

1. Car puisque
Les Bienheureux ne sentent rien par eux-mêmes
Il faut bien, s'il est permis
De le dire, qu'au nom des dieux
Un autre sente et prenne part,
Celui-là, ils ont besoin de lui.

IV. 176.

— On peut faire de nombreux rapprochements avec cette conception qu'a Hölderlin d'une divinité à laquelle l'humanité est nécessaire pour sentir et pour s'exprimer. Citons celui que fait Veronika Erdmann avec le mot d'Angelus Silesius :

*Gott lebt nicht ohne mich.
Ich weiss, dass ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben;
Werd' ich zunicht, er muss von Not den Geist aufgeben.*
Veronika Erdmann, *Hölderlins ästhetische Theorie*, p. 22.

*Und sicherer Sinn
Und süsse Gaabe zu hören,
Zu reden so, dass er aus heiliger Fülle
Wie der Weingott, thörig göttlich
Und gesezlos sie die Sprache der Reinsten giebt
Verständlich den Guten, aber mit Recht
Die Achtungslosen mit Blindheit schlägt
Die entweihenden Knechte, wie nenn ich den Fremden ?*

Mais cela n'empêche pas le héros d'être un homme, et mortel, et sensible à la fraîcheur de l'ombre en plein midi, à la douceur du soir qui se penche sur la terre.

Selon le procédé dont il est coutumier, Hölderlin ne fait pas une comparaison expresse, il met seulement en parallèle — à nous de faire le rapprochement — la condition humaine, sujet de ce poème, et la journée terrestre. Ou plutôt, comme la naissance de l'homme était symbolisée dans la naissance du fleuve, la mort est symbolisée dans le soir qui descend. Ce couchant est plein de paix et d'un bonheur achevé : il semble que le Créateur du monde se penche vers sa créature, satisfait de son œuvre diurne :

*Wenn, der die Berge gebaut....
Auch ruht und zu der Schülerin jezt,
Der Bildner, gutes mehr
Denn böses findend,
Zur heutigen Erde der Tag sich neiget ?*

La perspective de l'esprit s'impose à mesure que monte l'obscurité; il voit dans le soir tombant les fuyards qui cherchent

1. Mais celui à qui comme à toi, Rousseau,
Fut donnée l'âme invincible,
Endurante et forte,
Et le sens assuré
Et le don très doux d'entendre,
De parler en telle sorte que d'une plénitude sacrée,
Comme le dieu du vin, insensé, divin
Et sans loi il le rend, le langage des très purs,
Compréhensible aux bons, mais sagement
Il frappe d'aveuglement ceux qui n'ont pas le respect,
Les esclaves sacrilèges, comment vais-je nommer cet homme étrange?
IV, 177.
2. Lorsque celui qui construit les montagnes...
Se repose aussi, et que vers l'élève qu'il forme
Le maître, trouvant plus à louer
Qu'à redire, lorsque
Vers la terre de ce soir le jour se penche.
IV, 178.

l'asile pour la nuit ; ceux qui ont lutté tout le jour trouvent un sommeil plein de douceur ; les amants, isolés dans leur amour, sont insensibles à ce qui se passe autour d'eux, mais ceux qui ont eu une querelle se hâtent avant la nuit de se tendre la main et de se réconcilier ; une tendresse infinie baigne la terre plongée dans l'ombre. Cet apaisement, certains ne le connaissent qu'un instant, éphémères qui passent avec le jour ; mais il est des sages qui supportent ce lourd bonheur et savent le prolonger jusqu' bien avant dans la nuit, en un banquet comme celui de Socrate, bien que celui-ci ne soit pas nommé :

*Denn schwer ist zu tragen
Das Unglück, aber schwerer das Glück.
Ein Weiser aber vermocht es
Vom Mittag bis in die Mitternacht
Und bis der Morgen erglänzte
Beim Gastmahl helle zu bleiben*¹.

Mais si certains ont reconnu la présence divine, soit dans l'inspiration exaltée, comme Rousseau, soit dans la sagesse, comme Socrate, il en est d'autres — et c'est ici successivement Heinse, puis Sinclair, selon les diverses étapes du manuscrit, mais c'est de toute façon Hölderlin — qui sentent le divin plus simplement à chaque moment de l'existence, et jusque dans l'approche de la mort, ou plutôt dans l'approche du Chaos :

*Bei Nacht, wenn alles gemischt
Ist ordnungslos und wiederkehrt
Uralte Verwirrung*².

On pourrait commenter longuement ce retour au chaos primitif, y voir une attitude d'esprit, y voir aussi l'émotion de

1. Lourd à porter est
Le malheur, et plus lourd le bonheur,
Mais un sage a su
De midi jusqu'au milieu de la nuit
Et jusqu'à la lueur du matin
Rester lucide durant tout le Banquet.

IV, 179.

2. De nuit, quand tout est mêlé
Sans ordre et que revient
Le chaos du lointain jadis.

IV, 180.

celui qui se sent gagné lui-même, envahi par la nuit, et qui pourtant y trouve encore une conscience profondément lucide de son destin.

Si le fond des hymnes, du *Rhein* en particulier, n'apporte pas de révélations et ne fait au total que reprendre ce que nous avons discerné d'humanisme chez Hölderlin, la forme, elle, pousse certaines qualités du poète à un degré tel que nous sommes obligés d'examiner à nouveau les traits principaux de sa poésie.

C'est à notre avis une tâche illusoire que de tirer des hymnes une philosophie. Les idées n'y valent pas par leur contenu mais par leur pouvoir d'évocation, par leur puissance d'émotion : les mots comptent moins pour le concept qu'ils représentent que pour la vibration sensible qu'ils éveillent. La valeur des hymnes est dans la façon dont le poète a utilisé et, en les utilisant, transformé les moyens poétiques, plus précisément encore les moyens musicaux de la langue allemande.

Encore faut-il s'entendre sur le mot « musical ». On peut entendre par là, comme nous-mêmes le faisons lorsque nous examinons *Hyperion*, certaines formes de composition ; et nous opposons alors ce terme à « architectural ». Ici, la composition est tellement subtile qu'elle disparaît ; on peut certes la retrouver, comme nous l'avons fait pour l'hymne *Der Rhein* ; mais, si ténue, ce n'est pas elle qui frappe. Au contraire, Hölderlin a tellement bien senti le danger qu'il courait de ne point suffisamment marquer dans le flot hymnique une organisation interne, qu'il a adopté le procédé de la coupure en strophes, et en strophes à peu près égales, mesurées à la longueur du souffle du lecteur — car les hymnes sont faits pour être lus à haute voix, pour être scandés, sinon chantés — et non à la longueur de l'inspiration. Ainsi *Der Rhein* est divisé en quinze strophes qui ont de quatorze à seize vers, sauf la dernière qui n'en a que douze. On voit que non seulement le vers, mais la strophe aussi a une longueur variable, la longueur du vers étant bien plus diverse que celle de la strophe. En effet, la strophe sert à introduire un balancement régulier, un battement si l'on veut, comme des vagues qui à intervalles réguliers rythment un flot. Cette régularité délivre

Hölderlin du souci de donner à son poème une architecture évidente, fût-elle d'ordre musical.

S'agit-il d'une musicalité verbale? La sonorité des mots employés, la richesse acoustique des phrases est-elle ici plus marquée? Il n'en est rien. Sans doute la phrase est quelquefois longue, ample, comme au début de *Am Quell der Donau*, où elle imite l'harmonie d'un orgue d'église auquel répond le chœur des voix de la communauté pieuse; on retrouve la phrase brève, presque sentencieuse, alourdie par son sens, ralentie par sa gravité. Quant aux mots, leurs sonorités sont également choisies de façon à ne pas rompre l'effet; pourtant la musicalité des hymnes est autre chose que cette musicalité élémentaire qui se plaît au bruit des mots; pas une harmonie imitative, pas un mot qui soit pris pour sa sonorité. S'il y a là une musique des mots et des phrases, c'est quelque chose de plus subtil, qu'il faut discerner dans une tonalité généralement sourde. Dans cette grisaille deviennent bien plus perceptibles non pas les sons, mais les harmoniques, non pas les mots, mais leur activité sonore, la vibration dont ils s'entourent, cette sorte d'« aura » sensible qui les baigne. Les mots valent, non en eux-mêmes, mais par ce qu'ils évoquent — ou plutôt c'est encore là une façon de dire trop précise : la vibration qu'ils créent reste un degré en deçà de l'évocation claire; ils ne créent que l'émotion. Ils ont la richesse d'harmoniques, la pureté qui fait la différence entre un grand artiste et un exécutant. Prenons comme exemple la treizième strophe de *Der Rhein*, l'image du soir qui tombe sur une terre apaisée et bienheureuse :

*Dann feiern das Brautfest Menschen und Götter
Es feiern die Lebenden all,
Und ausgeglichen
Ist eine Weile das Schicksaal.
Und die Flüchtlinge suchen die Heerberg,
Und süßen Schlummer die Tapfern,
Die Liebenden aber
Sind, was sie waren; sie sind
Zu Hause, wo die Blume sich freuet
Unschädlicher Glut und die finsternen Bäume
Der Geist umsäuselt, aber die Unversöhnten*

*Sind umgewandelt und eilen
Die Hände sich che zu reichen,
Bevor das freundliche Licht
Hinuntergeht und die Nacht kommt*¹.

On peut essayer d'expliquer l'émotion par les quelques traits du tableau, l'évocation des hommes et de leurs occupations; on peut relever l'abondance des anapestes dans le cadre iambique; on peut chercher un emploi particulier des voyelles; il est difficile de donner une explication valable pour les deux points culminants de cette strophe : le moment où le temps semble suspendu, le destin arrêté, comme s'il passait un souffle d'éternité : *und ausgeglichen Ist eine Weile das Schicksaal*, et les trois derniers mots, aussi communs que possible, qui pourtant contiennent déjà toute la fin du poème : cet *Und die Nacht kommt* fait pressentir la douceur et toute l'angoisse de la quinzième strophe :

*Bei Nacht, wenn alles gemischt
Ist ordnungslos und wiederkehrt
Uralte Verwirrung*².

C'est une poésie difficile à caractériser : pas de paysages à proprement parler, puisque ce qui paraît dans la poésie hymnique, ce n'est pas la nature, mais le monde tout entier dans une étrange perspective visionnaire. Pas d'idées non plus, ou du moins d'idées valant par leur contenu intellectuel. Des images? à peine, et qui en tout cas n'ont rien de symbolique. Musicalité pure? Pas même, puisque ce que l'on nomme ordinairement ainsi : chant de la

1. Alors hommes et dieux fêtent les fiançailles,
Tous les vivants sont en fête,
Et suspendu
Est un instant le destin,
Et les fuyards cherchent l'aubege,
Les vaillants le sommeil,
Mais les amants
Sont ce qu'ils étaient : ils sont
Chez eux là où la fleur se réjouit
D'une chaleur sans brûlure, où les arbres sombres
Sentent passer le souffle de l'esprit; les irréconciliés
Sont bouleversés, ils se hâtent
De se tendre les mains avant
Que la douce lumière
Décline et que vienne la nuit.

IV, 178 et suiv.

2. Traduction p. 343.

phrase, sonorité du mot, passe au second plan derrière un art plus subtil qui s'attache à l'orchestration plus qu'à la mélodie, à la qualité du son plus qu'au son lui-même. Il semble que Hölderlin ait dans le domaine de la poésie anticipé d'un siècle sur certaines tendances de la musique moderne.

Comme pour les musiciens contemporains, il peut arriver que l'on trouve son langage inarticulé — quitte, quelquefois, à en faire une louange, ce qui est un comble. En fait, Hölderlin sait fort bien que le langage vaticinant n'est pas le sien¹. Sa langue hymnique est d'une grande précision et d'une grande habileté technique. Par un emploi recherché des mots, par l'élimination des épithètes aux résonances trop moelleuses, l'emploi des noms aux harmoniques plus précis, d'une sonorité plus pure, Hölderlin tire de cet instrument qu'est la langue allemande un effet qui n'a plus été égalé depuis. Mais il semble, en lisant Stefan George qui s'en inspire ouvertement, et aussi Rilke, que désormais la langue poétique allemande porte la marque ineffaçable que lui a imprimée Hölderlin.

Les poèmes *Der Einzige* et *Patmos*, nés d'une inspiration commune, datent sans doute tous deux de l'automne 1802. Ils seraient donc les premiers poèmes postérieurs à la crise de folie caractérisée qui se manifesta chez Hölderlin à son retour de France. Ils ne marquent pas un contraste net avec les poèmes antérieurs. Le ton hymnique est sensiblement le même, le sens en est pleinement compréhensible, à condition toutefois, comme le dit Hellmuth Peppel, de ne pas manifester des exigences logiques qui seraient ici déplacées². Mais n'est-ce pas souvent le cas, même dans les œuvres les plus lucides du poète?

Il est vrai pourtant que ces deux poèmes marquent par quelques étrangetés que la pensée de Hölderlin a définitivement

1. *Die süsse Gaabe...*
Zu reden so, dass er aus heiliger Fülle
Wie der Weingott, thörig göttlich
Und gesezlos sie die Sprache der Reinsten giebt...

IV, 177.

2. *Wenn einer nicht unstatthafte Forderungen logischer Verständigkeit an den Hymnus stellt.* IV, 353.

quitté la pente logique et qu'elle ne se guide plus que sur sa loi intérieure.

De plus ils ont été plusieurs fois par la suite repris par Hölderlin et mis au goût de la période de son œuvre tardive que Hellingrath nomme baroque. Suivre l'évolution qu'ont subie ces poèmes, c'est suivre les étapes de la brillante décadence de Hölderlin.

La pensée du Christ est au centre de l'inspiration. L'hymne *Der Einzige* est un essai pour intégrer le Christ au Panthéon antique. Longtemps retenu par la splendeur du monde païen, Hölderlin cherche à y faire sa place au Syrien qu'il aimait dans son enfance.

Jamais nous n'avons voulu employer à propos de Hölderlin le mot de panthéisme. Non que ce ne soit tentant, lorsqu'on parle d'un poète philosophe du XVIII^e siècle finissant, qui connaissait Spinoza et qui vivait pour ainsi dire porte à porte avec Goethe. Mais ce panthéisme n'existe qu'à l'état de traces qui n'ont jamais pris corps parce que le panthéisme, tout comme la religion révélée, est une forme de religiosité étrangère à son tempérament. Il faut attendre l'année 1802, l'époque, si l'on veut, de la folie, où Hölderlin est délivré de tous les scrupules et de toutes les influences et où, délié du monde, il prend nettement position, pour le voir rejeter en quelques mots, mais sans appel, toute forme de panthéisme. Il parle de l'être suprême qui ne saurait être seul :

*Denn nimmer herrscht er allein.
Und weiss nicht alles. Immer steht irgend
Eins zwischen Menschen und ihm.
Und Treppenweise steigt
Der Himmlische nieder.*

Ni panthéisme, ni dualisme : Hölderlin perçoit dans le divin une échelle qui degré par degré va de l'Être suprême à l'humanité.

1. Car jamais il ne règne seul
Et il ne sait pas tout. Toujours il y a quelque
Chose entre les hommes et lui.
Et de degré en degré va
Descendant le céleste.

Dans ces étages qui sont à peine une hiérarchie, car les deux extrêmes ont une valeur égale en ce que chacun d'eux est irremplaçable et indispensable à l'autre, le divin et le terrestre se mêlent à des degrés divers; et Hölderlin n'hésite pas à placer côte à côte le Christ, Herakles et Dionysos.

Et dans cette échelle il cherche la place du poète, qui sans doute est plus près du divin que la commune humanité; mais délibérément Hölderlin le rattache au monde :

*Die Dichter müssen auch
Die geistigen weltlich seyn*¹.

Rien ne dit mieux le refus du poète à l'exaltation prophétique. Il a le juste sentiment de ses limites et de son humanité. Sans doute comme l'aigle prisonnier il se sent des ailes; il sent en lui la flamme divine; mais il se sait attaché à la glèbe. Le Christ lui-même a connu ce sentiment, tant qu'il a vécu sa vie terrestre. Mais il s'en est dégagé par le sacrifice; ce sacrifice, qu'Empédocle et Socrate avaient aussi le droit de faire, est défendu au poète des hymnes qui n'est encore qu'un homme très gauche, qui ne sait trouver la mesure vraie :

*Diesesmal
Ist mir vom eigenen Herzen
Zu sehr gegangen der Gesang,
Gut will ich aber machen
Den Fehl, mit nächstem
Wenn ich noch andere singe.
Nie treff ich, wie ich wünsche,
Das Maas. Ein Gott weiss aber
Wenn kommet, was ich wünsche das Beste*².

1. Les poètes, eux qui relèvent de l'esprit,
Il faut qu'ils relèvent aussi de la terre. IV, 189.

2. Cette fois
Trop du fond de mon cœur
Est monté le poème,
Mais je veux réparer
Ma faute la prochaine fois
Lorsque j'en chanterai d'autres encore.
Je ne trouve jamais, comme je voudrais,
La mesure. Mais un dieu sait
Quand viendra ce que je souhaite, le meilleur. IV, 188.

Ce que sait un dieu — et sous ce nom il englobe tout aussi bien Rousseau qu'Empédocle, Socrate, le Christ — il ne peut, lui, que le désirer. Dans un hymne précédent il disait :

*Doch unverständlich ist
Das Wünschen vor dem Schicksal* 1.

Cet avenir qu'il ne comprend pas, il ne peut pas et ne veut pas l'annoncer. Il sait que par son destin et par ses bornes il est voué à l'humanité toute terrestre, et il ne cherche pas l'impossible : il n'a pas l'ambition insensée de s'en échapper.

Au moment où, disent les psychiatres, la folie s'empare de Hölderlin, il donne de sa sagesse la preuve la plus éclatante, se montrant plus sensé que ceux qui par la suite ont voulu faire de lui un prophète.

Cette sagesse se manifeste encore dans la version tardive, où Hölderlin affirme une fois de plus sous une autre forme sa croyance à l'unité du monde qui s'exprimait autrefois dans son optimiste formule : *Alles ist gut*. Cet optimisme a été rudement éprouvé par le sort : il sait que, comme le dit le poète chinois, les choses faites pour s'entendre s'entendent rarement, et il déplore ce malentendu qui sépare d'un abîme semble-t-il infranchissable l'hellénisme du christianisme :

*Himmlische sind
Und Lebende beisammen, die ganze Zeit. Ein grosser Mann.
Im Himmel auch, begehrt zu einem, auf Erden. Immerdar
Gilt diss, dass, Alltag, ganz ist die Welt. Oft aber scheint
Ein Grosser nicht zusammenzutaugen
Zu Grossen. Die steht allzeit, als an einem Abgrund, einer neben
Dem andern* 2.

1. Mais impuissant à comprendre est
Le désir devant le destin.

IV, 173.

2. Les célestes
Et les vivants sont ensemble, tout le temps. Un grand homme,
Dans le ciel aussi, veut aller vers un autre, sur terre. Sans cesse
Il reste seul que, à chaque moment, autre est le monde. Mais souvent il
semble grand ne peut aller de pair
Avec l'autre grand. Ils sont là de tout temps, comme devant un abîme,
De l'autre. {à côté l'un

IV, 234

Mais cette pensée lucide encore se poursuit par une image qui, avec toute sa splendeur poétique, ne se laisse plus expliquer selon les formes de la pensée discursive :

*Jene drei sind aber
Das, dass sie unter der Sonne
Wie Jäger der Jagd sind, oder
Ein Akersmann, der athmend von der Arbeit
Sein Haupt entblösset, oder Bettler.
Nicht so sind andere Helden 1.*

Le style, qui avait déjà pris quelque chose d'abrupt, semble ici désarticulé parce que les étapes intermédiaires de la pensée ne sont plus représentées dans le vers et que, comme elles ne sont pas logiques, elles ne se laissent plus guère reconstituer par le lecteur. Il ne reste plus que ça et là des apparitions saisissantes.

Cette même ligne de démarcation passe entre les diverses versions de *Patmos*, dont la dernière rédaction apporte pourtant aussi des beautés nouvelles. Conçu sans doute avant le départ pour Bordeaux, reprenant sous la forme hymnique le thème chrétien de *Brod und Wein*, ce poème n'a été écrit que vers l'époque où Hölderlin, après sa crise, fut envoyé par sa mère à Homburg où le réclamait son ami Sinclair. Sinclair doutait encore de sa maladie et affirmait que ce n'était qu'une sorte de simulation destinée à protéger sa vie intérieure. Cet hymne fut dédié au landgrave de Homburg; Sinclair en possédait une copie qui fut elle-même recopiée nombre de fois, il se transmit ainsi de main en main, de copiste en copiste, chacun d'ailleurs y ajoutant des fautes ou des « améliorations » de son cru; Seckendorf en publia dans son *Musen Almanach* de 1808 une version incorrecte, qui passa inaperçue. En 1828, Achim von Arnim, détenant l'une des copies qui circulaient, la reproduisit dans le *Berliner Conver-*

1. Mais ces trois sont
Ceci, que sous le soleil ils
Sont comme chasseurs de la chasse, ou

Un laboureur qui soufflant du travail
Se découvre la tête, ou des mendiants.
Ce n'est pas ainsi que sont d'autres héros.

sationsblatt, en écrivant les vers à la suite de façon à en faire un poème en prose, et en modifiant ce qui ne lui paraissait pas suffisamment clair, ou suffisamment chrétien. C'est ainsi qu'il écrit le premier vers : *Nah ist, und schwer zu fassen der Herr*, au lieu de : *Nah ist, Und schwer zu fassen der Gott*¹.

Ce poème, qui passe pour l'un des plus mystérieux et des plus profonds de Hölderlin, est considéré souvent comme le sommet du lyrisme hölderlinien. Nous ne voulons pas nous refuser à tout jugement de valeur, mais il est difficile de porter sur ce poème une appréciation qui puisse faire l'objet d'une discussion utile. Une fois éliminé l'élément de surprise que cause l'étrangeté naissante de la poésie hölderlinienne, il semble que *Patmos*, en dépit de certaines grandes beautés, soutienne mal la comparaison avec l'hymne *Der Rhein*.

La pensée en est presque continuellement claire. C'est moins un hymne au Christ qu'un hymne à la naissance de la chrétienté. On mesure ici tout ce qu'a d'artificiel et de schématique la construction de Wilhelm Michel d'un « retour à l'occident² » : dans ce poème même, avant de « revenir », Hölderlin se transporte en extase en Orient ; il considère la religion chrétienne comme d'origine essentiellement orientale ; il le dit expressément et en y insistant par le rejet en début de strophe du nom de l'Asie :

blühte....
... *Mir Asia auf*³.

C'est en Asie qu'il s'en va chercher l'origine de notre ère. C'est de là que part cette nuit qui couvre notre monde, cette douce nuit pleine de rêves qu'est le christianisme. On songe à ce voyageur antique entendant de son navire des lamentations sur le rivage peuplé de barbares où il n'ose aborder : « le grand Pan est

1. « Proche, et difficile à saisir est le Seigneur », au lieu de « Proche et difficile à saisir est le dieu. »

2. Selon Wilhelm Michel, Hölderlin se fait le « champion de l'Occident » chrétien : *Als Dichter und als Mensch wächst Hölderlin zum Vorkämpfer des Abendlandes*. Michel, *Hölderlins abendländische Wendung*, p. 21.

3. IV, 191.

mort ». Hölderlin ne se lamente pas sur la mort du grand Pan ; il voit cette nuit chrétienne comme un repos entre deux lumières, celle de l'Hellade et celle de demain, une nuit rendue plus douce par celui qui l'a amenée avec lui : une nuit pleine d'amour, où est perdue la joie des yeux, mais où se révèlent des joies plus subtiles¹. Tout ce passage de l'hymne est comme une contrepartie des *Hymnes à la Nuit* de Novalis qui sont exactement contemporains. Mais de part et d'autre de cette nuit il y a la lumière ; avant elle le crépuscule des dieux, après elle une aurore nouvelle, à peine annoncée d'ailleurs. Ce n'est pas une prophétie, c'est un simple acte de foi dans le destin et dans le retour éternel. Il y a là un confluent de toutes les mythologies, païenne, solaire, chrétienne (le Christ sera nommé un jour à l'égal du Soleil), luthérienne même ; le Christ est méconnu, son règne vrai reviendra sur terre².

A côté de l'hymne à la nuit, il y a un hymne à la solitude qui apporte l'accent personnel et douloureux. Cette solitude qui reparait souvent dans l'œuvre de Hölderlin comme un thème familier, elle prend ici toute sa signification. Sans doute Hellingrath a raison lorsqu'il se refuse à voir dans certains passages de *Patmos* une allusion directe à son aventure de Francfort ; il est certain pourtant que c'est avec un accent personnel et vécu que Hölderlin peint la douleur des apôtres qui, ayant perdu le Christ, n'ont pas même la consolation de rester ensemble ; il leur faut se disperser, éprouver la pire solitude, celle même où l'on voit son œuvre inutile, où l'on sent sa voix s'éteindre sans écho :

*Doch furchtbar ist, wie da und dort
Unendlich hin zerstreuet die Liebenden Gott.
Denn schon das Angesicht*

1. *Es leuchten auch im Dunkel blühende Bilder.*

IV, 194.

2. Il s'agit des dieux :

*Denn sie nicht walten, es waltet aber
Unsterblicher Schicksaal und es wandelt ihr Werk
Von selbst, und eilend geht es zu Ende.
Wenn nemlich höher gehet himmlischer
Triumphgang, wird genennet, der Sonne gleich
Von Starken, der frohlokende Sohn des Höchsten.*

IV, 196.

*Der theuern Freunde zu lassen
Und fernhin über die Berge zu gehen
Allein, wenn zweifach erkannt war...1.*

De même dans la strophe suivante nous ne voulons pas non plus voir une allusion directe à la mort de Suzette Gontard, survenue entre temps :

*Wenn aber stirbt alsdenn,
An dem am meisten
Die Schönheit hieng, dass an der Gestalt
Ergözend sich die Himmilischen gedeutet
Auf ihn, und wenn nicht fassen können
Einander mehr, die zusammenlebten
Im Gedächtniss...2.*

Pas plus qu'il n'y a un regret précis, une croyance douloureuse à l'inutilité de son œuvre, lorsqu'il compare cette « diaspora » chrétienne au geste du vanneur qui disperse les grains, sans regret pour ceux qui se perdent en route :

*Und nicht ein Schaden ists,
Wenn Einiges verloren geht, und von der Rede
Verhallet der lebendige Laut...3.*

Il n'en reste pas moins qu'une méditation constante sur son destin et sur le tragique de son existence a préparé Hölderlin à donner un accent plus âpre et plus prenant à cet hymne, et surtout à ce passage où se peint la solitude et le sentiment d'inutilité des apôtres dispersés.

1. Mais terrible est la façon dont ça et là
A l'infini Dieu disperse ceux qui s'aiment.
Car rien que perdre de vue
Les amis chers
Et bien loin par delà les montagnes s'en aller
Tout seul, alors que double était la connaissance....
IV, 194.
2. Mais lorsque meurt
Celui qui retenait en soi
Le plus de beauté, tellement que se réjouissant
De sa figure les dieux le désignaient,
Et lorsque ne peuvent plus se saisir
L'un l'autre ceux qui vivaient ensemble
Dans la mémoire....
IV, 195.
3. Et ce n'est pas grand dommage
Si quelque chose se perd, et si du discours
S'éteint la vivante résonance....
IV, 195.

On reconnaît encore sous le costume hymnique et inspiré une sincérité d'expérience et une fermeté de pensée qui ne peut s'exprimer plus nettement que dans les derniers vers de *Patmos* où Hölderlin exige de la poésie « allemande », de toute vraie poésie, à la fois la solidité et la lucidité d'interprétation ; il veut qu'elle se plie à une règle ferme, à une discipline :

*... der Vater aber liebt,
Der über allen waltet
Am meisten, dass gepflegt werde
Der feste Buchstab und Bestehendes wohl
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang* 1.

Si surprenant que cela puisse paraître, la recherche de Hölderlin dans *Patmos* va encore dans le sens du classicisme. Ou plus exactement elle est comparable à certaines formes d'art qui sont restées en dehors de toute école, qui pour cela ne méritent pas le nom de classiques, et qui pourtant doivent se ranger dans la marge du classicisme. C'est ainsi qu'avant la grande époque de la sculpture grecque il y a une époque dite archaïque dans les œuvres de laquelle se manifeste, comme dans le *Patmos* de Hölderlin, une intense vie intérieure, mais encore mal dégagée de la matière. Dans les sculptures de cet époque on sent, comme chez Hölderlin, le souci de se délivrer de la matière par la technique. Qu'on songe à la révolution que produisit dans la sculpture le premier sculpteur qui osa disjoindre les pieds de ses statues et les représenter en marche, et non plus seulement au repos — question purement technique, mais décisive pour toute l'évolution de la sculpture grecque. On voit de même Hölderlin préoccupé d'assouplir cet instrument malhabile que lui offre la langue allemande, de disjoindre les mots et les articulations peu maniables et sclérosées avant le temps, et soucieux de se forger un outil.

Qu'on songe également aux grands peintres de la Renais-

1. Mais le Père,
Celui qui règne sur toute chose,
Aime par dessus tout que soit respectée
La lettre ferme et que ce qui existe soit bien
Interprété. Règle du chant allemand.

sance se créant leur art, artisans autant qu'artistes, à Michel-Ange apprenant à peindre à la fresque avant de couvrir les murs de la Sixtine, au Greco dont le Saint Jean, ce jeune homme inspiré, aux yeux luisants d'une flamme mystérieuse qu'avive encore le sombre désespoir de ses traits, semble une illustration frappante du *Patmos* de Hölderlin. Qu'on songe à Dürer qui, à côté de ses grandes compositions comme les *Cavaliers de l'Apocalypse*, étudiait longuement dans ses aquarelles de l'Albertina la meilleure façon de dessiner les brins d'herbe et les fleurs du gazon, le meilleur procédé pour rendre le rugueux d'une peau de rhinocéros.

Tous ces artistes ont en commun — et Hölderlin avec eux — à la fois la spontanéité du génie et la volonté de se plier à un ordre. Pleines encore d'une naïve et authentique violence, d'un désordre qui provient d'une profusion spontanée, leurs œuvres aspirent à la discipline par l'intermédiaire de l'art dont les moyens techniques leur paraissent doués d'une puissante et presque magique vertu régulatrice.

Nous avons comparé Hölderlin à des peintres et à des sculpteurs, parce que c'est chez ceux-ci que le souci technique est le plus évident. Mais la même chose se passe en poésie, où l'outil est la langue. C'est, au ^{vi}^e siècle avant notre ère, le cas de Pindare. C'est le cas, en France, des poètes du ^{xvi}^e siècle; on connaît leurs soucis d'hommes de métier se donnant un instrument, formant cet outil : la langue.

Il arrive souvent que ces artistes précèdent une tradition classique, à laquelle ils donnent le moyen de s'établir. La sculpture grecque archaïque rend possible Phidias, la Pléiade prépare le Grand Siècle. Une fois la technique inventée par eux, il ne reste plus qu'à se servir de l'instrument, à faire école. C'est ce que désigne le mot de classicisme.

Hölderlin en est à ce stade primitif où se forge l'outil. Mais le drame de son existence est qu'il se présente ainsi comme le précurseur d'un futur classicisme allemand au moment précis où à Weimar se constitue un ordre qui prend le nom de classique avant que n'ait été effectué ce travail préliminaire de l'artisan que Hölderlin estime indispensable. Goethe en Italie arrive d'un

coup à l'achèvement, mais par la force de son génie, si bien que sa maîtrise ne peut faire école, et que les seuls qui osent se réclamer de lui sont les romantiques.

Il faudra attendre un siècle encore avant de voir s'effectuer dans le laboratoire du « George-Kreis » ce travail de constitution d'un style, d'une langue poétique. Ce n'est en effet qu'avec Stefan George qu'on retrouve le souci de reprendre le problème poétique à sa base, dans les questions les plus techniques : on voit Stefan George constituant un vocabulaire, une syntaxe, une ponctuation, comme un ouvrier manie un outil dont il cherche le meilleur angle d'attaque. On le voit même faire établir à son usage une typographie spéciale et reproduire dans son édition complète certains manuscrits de poèmes, tant il estime le lyrisme vrai inséparable du métier et de l'écriture.

Patmos représente mieux que tout autre poème l'effort de Hölderlin, sa suprême réussite à la fois et son échec. Le moyen verbal est au centre de son attention. Le rythme de la phrase est conduit tant et si bien que, par la volonté du poète, il répond non plus à l'inspiration, mais à l'intention de l'auteur. Il dessine son image, cisele sa phrase avec l'évident souci de laisser le moins de place possible au hasard, à la trouvaille. C'est ainsi que la comparaison de la dispersion des apôtres avec le geste du vanneur est tracée avec une pureté de ligne qui évoque le travail de l'anonyme artisan grec fixant sur une minuscule intaille l'élan de quatre chevaux impétueux.

La décadence de cette forme d'art que nous pourrions nommer préclassique est la préciosité, le moment où le souci de se montrer maître d'une technique arrive à étouffer toute inspiration. C'est le moment où le rococo remplace le baroque. Hölderlin a vu se faire en lui-même cette évolution ; en lui se marque cette décadence, sous l'empire de la maladie mentale. Dans la dernière version de *Patmos* il verse dans la préciosité. Une préciosité étrangement violente sans doute, mais qui mérite ce nom. La technique du poète semble fonctionner à vide, il surcharge son tableau. A l'hymne primitif il ajoute l'indication de tous les thèmes qu'il voudrait traiter. Il se contente d'une simple énumé-

ration, d'un échantillonnage, comme le décorateur qui tient à montrer tout ce qu'il sait faire et qui produit cette saisissante monstruosité qu'est par exemple la célèbre fenêtre de l'abbaye de Tomar en Portugal, où l'artiste inventeur d'un style nouveau a accumulé tout un monde décoratif, d'ailleurs original et puissant, en un seul encadrement de fenêtre, si bien qu'il faut une heure d'attention et les explications d'un guide averti pour comprendre ce que l'on croyait embrasser d'un regard. On ne regrette d'ailleurs pas l'effort qu'il a fallu pour pénétrer dans ce monde nouveau que sont les hymnes décadents de Hölderlin, par exemple la dernière version de *Patmos* :

*... Anders ists ein Schicksaal. Wundervoller.
Reicher zu singen. Unabsehlich
Seit jenem die Fabel. Und jetzt
Möcht'ich die Fahrt der Edelleute nach
Jerusalem, und das Leiden irrend in Canossa,
Und den Heinrich singen. Dass aber
Der Muth nicht selber mich aussezze. Begreifen müssen
Diss wir zuvor. Wie Morgenluft sind nemlich die Nahmen
Seit Christus. Werden Träume. Fallen, wie Irrtum
Auf das Herz und tödtend, wenn nicht einer
Erwäget, was sie sind und begreift.*

Hölderlin donne lui-même ici la clef de la dernière série des hymnes qui par endroits reste incompréhensible. Enfermé dans un monde intérieur où l'imagination visionnaire se donne libre cours, il découvre dans cet univers une richesse qui l'épouvante. Le moyen âge, la Renaissance lui apparaissent vivants et légendaires à la fois comme pouvaient l'être pour Sophocle la Guerre de Troie, Œdipe et les Atrides. Peut-être est-ce là l'expli-

1. Autre est un destin. Plus merveilleux,
Plus riche à chanter. A perte de vue
Depuis lors la fable. Et maintenant
Je voudrais chanter l'expédition des nobles à
Jérusalem, et l'errante douleur à Canossa,
Et l'empereur Henri. Mais que
Mon courage ne m'expose. Comprendre ceci,
Voilà ce qu'il faut d'abord. Comme l'air du matin sont les noms
Depuis le Christ. Deviennent des songes. Tombent, comme l'erreur
Sur le cœur et le tuent, à moins que quelqu'un ne
Pèse ce qu'ils sont et ne comprenne.

cation du mot de Goethe, qui avait été surpris de trouver chez Hölderlin un penchant pour ce qu'il nomme *die mittleren Zeiten*¹ — mot qu'on a cherché à expliquer de différentes façons, celle-ci semblant être la bonne. Les Croisades, Canossa, dans d'autres hymnes de la même époque Christophe Colomb, le Vatican, le culte de la Vierge au moyen âge, les grandes explorations de Lord Anson dans le Pacifique, tout cela défile dans une imagination surexcitée. Il lui arrive même de noter simplement la liste des noms qui évoquent cette mythologie en puissance, ainsi dans l'esquisse d'hymne à Colomb : *Jerusalem, Bouillon, Rinaldo, Bougainville*².

On peut retrouver où il a puisé un certain nombre de ces motifs. On reconnaît les récits de voyages de Lord Anson ; on reconnaît des souvenirs du voyage en France, ainsi dans le fragment :

*Wenn grad aus falbem Stein
Die Wasser silbern rieseln
Und heilig Grün sich zeigt
Aut feuchter Wiese der Charente*³.

Peut-être, dans le fragment d'hymne à Colomb, le départ du navigateur et la description du port de Gênes lui sont-ils inspirés par le souvenir de Bordeaux. Il est curieux de voir dans l'esquisse de ce poème des mots français, le plus souvent sans suite, semés çà et là, avec pourtant cette note qui semble pouvoir prêter à une interprétation claire et répondre au souci de connaissance de soi que nous avons toujours vu chez Hölderlin : *personne content de son âme, difficultés connaissance rapport tire...*⁴. On reconnaît aussi la lecture de Wilhem Heinse, pour lequel il semble avoir une révérence de plus en plus profonde et dont il

1. Ce mot concernant Hölderlin se trouve dans une lettre de Goethe à Schiller du 23 août 1797, à la suite d'une visite que lui avait faite Hölderlin. A ce moment peut-être Hölderlin, sous l'influence de Heinse, lisait-il la *Jérusalem délivrée*.

2. IV, 395. Voir aussi : Vienne, Rome, Londres, Windsor, le Canal, l'Écosse. VI, 478.

3. Lorsque droit de la pierre fauve
Tombe le fil d'argent des eaux
Et qu'une verdure sacrée se montre
Sur la prairie humide de la Charente.

IV, 257.

4. IV, 396.

paraît ignorer la mort survenue en 1803, puisqu'en 1804 il demande à son éditeur Wilmans d'envoyer à Heinse un exemplaire de sa traduction de Sophocle. C'est chez Heinse qu'il retrouve le thème du Tasse, avec la destinée de qui nous savons déjà que Hölderlin se reconnaissait secrètement des affinités. Sur un papier il écrit avec un bout de bois : *Sie Künstler auf dem Capitol Tasso politische Sorgen herzungewisse*¹. Toute l'esquisse à laquelle on a donné le nom de *Vatikan* tire son inspiration, sa couleur de la lecture de Heinse, peut-être aussi des conversations avec Heinse à Bad Driburg pendant l'été 1796. Cela est évident pour la peinture du Vatican, que Hölderlin connaissait d'après le second livre de l'*Ardinghello*. Ensuite l'indication *Über Tyrol... Loretto von des Pilgrims Heimath*² doit être rapprochée de la préface de Heinse à une traduction du Tasse, que Hölderlin dut relire avec émotion après son retour en France. Le Tasse, après avoir été de longues années prisonnier à Ferrare, reprend le chemin de sa patrie : *Die vielen Martern, welche er erduldet, hatten alle Kraft aus seinem Geiste verzehrt; er war so schwach, aber auch so gut, so folgsam wie ein Kind geworden.... Seine Reise nach Neapel that er über Loretto, um zu unserer lieben Frau zu wallfahrten...*³. C'est encore à la lecture de Heinse, et spécialement de l'*Ardinghello*, que l'on peut rapporter, dans un fragment d'hymne de la même époque, l'allusion aux lauriers sur le tombeau de Virgile : *Lorbeern rauschen um Virgilius*⁴. L'influence de Heinse n'est pas nouvelle; elle a toujours existé, elle est même l'une des plus profondes qu'ait subies Hölderlin⁵; mais alors qu'il a toujours eu jusqu'à présent la force, ayant subi une influence, de dépasser le stade réceptif et de retrouver sa spontanéité, cette force maintenant l'abandonne; le travail d'élaboration de l'influence et de retour à la spontanéité qui s'opérait autrefois en secret ne se fait plus; Hölderlin ne

1. VI, 477.

2. VI, 18.

3. « Les nombreuses souffrances qui l'avaient torturé avaient épuisé toute la force de son esprit; il était devenu faible, mais doux et docile comme un enfant.... Dans son voyage à Naples il passa par Loretto, pour faire une visite à la Madone. » Wilhelm Heinse, cité, VI, 485.

4. VI, 19.

5. Petzold a émis l'hypothèse, très vraisemblable, que vers 1790 Heinse a agi sur l'émancipation éthique, politique, sociale, métaphysique de Hölderlin.

se retrouve plus lui-même. Son monde devient de plus en plus vaste et diffus; le poète a perdu toute force de cohésion et de concentration.

Pourtant sur cette ligne de partage difficile à tracer — nous sommes surpris que l'édition Hellingrath ait cru devoir répartir entre le quatrième et le sixième volume les derniers hymnes, en une division qui ne peut être qu'arbitraire — dans cette poussière de fragments se trouvent encore des beautés. Trois vers de l'un des plus beaux poèmes de cette époque, *Mnemosyne*, sont caractéristiques :

*Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren*¹.

Un état d'âme indifférent à toute douleur, un langage presque oublié, une algèbre poétique sans signification — Hölderlin semble arrivé à cet état d'inertie et d'insensibilité qu'il redoutait depuis si longtemps. Souvenons-nous de la peur qu'il éprouvait dès sa jeunesse à sentir le gagner cette sorte de froid de l'âme; souvenons-nous aussi de cette étrange paix décrite dans l'ode *Der Abschied* :

*Vielleicht seh' ich in langer Zeit
Diotima! dich hier. Aber verblutet ist
Dann das Wünschen und friedlich
Gleich den Seeligen, fremd sind wir...*².

Dans son isolement il n'est plus besoin que les mots servent à communiquer des pensées. Ce n'est plus qu'un langage intérieur. Les évocations n'ont pas de lien évident. Les images se suivent et se poursuivent, sans ordre, avec une perspective mystérieuse; il reprend le thème du fleuve, après une image poétique aussi belle que toutes les descriptions du temps où il était en pleine possession de ses moyens; il garde une étonnante acuité de

1. Un signe nous sommes, qui n'a pas de sens,
Sans douleur nous sommes, et nous avons presque
Perdu la parole à l'étranger.

IV, 225.

2. IV, 29. Voir p. 278.

sensation dans la façon dont il rend une chaude journée d'été dans un bois de pins, quand la résine fond au soleil et semble grésiller :

*... und schwarz
Vom Fichtenwald, wo in den Tiefen
Ein Jäger gern lustwandelt
Mittags, und Wachstum hörbar ist
An harzigen Bäumen des Isters... 1.*

L'image prend une profondeur étrange, par son inutilité ; car elle ne vaut que par elle-même et ne fait pas partie d'un ensemble. Le fleuve lui-même semble se perdre. Remonterait-il vers sa source ? Ou se perd-il en chemin ? Mystère.

*Vieles wäre
Zu sagen davon 2.*

Personne ne sait plus rien :

*Was aber jener thuet der Strom,
Weis niemand 3.*

Tous les motifs familiers repassent dans ces fragments, plus ou moins défigurés par cette perspective délirante. Mais il s'y conserve encore une flamme juvénile. L'hymne à la Madone est un hymne à la jeunesse, qui doit avoir raison dans son conflit avec la loi écrite :

*Denn gut sind Sazungen, aber
Wie Drachenzähne, schneiden sie
Und tödten das Leben, wenn im Zorne sie schärft
Ein Geringer oder ein König... 4.*

La Madone est le symbole du respect de la jeunesse ; elle ne se montre pas envieuse d'un fils qui la dépasse. Cette jeunesse à

1. Et noire
La forêt de pins où dans les profondeurs
Un chasseur volontiers se promène
A l'heure de midi, et on entend la croissance
Aux troncs résineux des arbres dans la vallée de l'Ister. IV, 221.
2. Il y aurait beaucoup à dire là-dessus. IV, 221.
3. Mais ce que fait celui-là, le fleuve,
Personne ne le sait. IV, 222.
4. Car bons sont les principes, mais
Comme les dents du dragon ils tranchent
Et tuent la vie, lorsque dans sa colère les affûte
Un homme de peu ou un roi... IV, 213.

vrai dire n'est pas en rébellion, parce qu'elle reconnaît à chacun sa vertu, rend hommage aux ancêtres et laisse à tous leur part :

*Denn nimmer vermagst du es
Die keimenden Tage zu neiden,
Denn lieb ist dir's, von je,
Wenn grösser die Söhne sind,
Denn ihre Mutter. Und nimmer gefällt es dir
Wenn rückwärtsblickend
Ein Älteres spottet des Jüngern.
Wer denkt der theuern Väter
Nicht gern und erzählet
Von ihren Thaten...^{1.}*

Hölderlin reprend encore et varie son thème *Alles ist gut* dans le fragment *Die Titanen*. Il ne fait pas dans le monde deux parts, l'une qu'il faudrait accepter, l'autre qu'il faudrait rejeter; il ne hait que ceux qui font cette distinction et qui voudraient anéantir une moitié du monde. Pour lui, il sait que tout a sa vertu propre, irremplaçable :

*Denn unter dem Maasse
Des Rohen brauchet es auch
Damit das Reine sich kenne^{2.}*

Il a le sentiment profond d'être seul, mais il se garde de l'amertume en songeant à la variété du monde :

*Viele sind gestorben
Feldherrn in alter Zeit
Und schöne Frauen und Dichter*

1. Car jamais tu ne pourras
Jalouer les jours qui vont éclore,
Car tu aimes, tu as toujours aimé
Que les fils soient plus grands
Que leur mère. Et il ne te plaît pas
Que regardant derrière soi
Un plus vieux se moque du plus jeune.
Qui donc ne songe aux pères chéris
Avec joie, et qui ne parle
De leurs actions....

IV, 214.

2. Car dans la mesure
Il faut aussi de la matière brute
Pour que ce qui est pur se connaisse.

IV, 210.

*Und in neuer
Der Männer viel
Ich aber bin allein*¹.

Il est seul dans un monde où passent des apparitions, l'image des pays lointains et des hommes qui ne sont plus. Il songe aux villes de l'Euphrate, aux rues de la Palmyre déserte, et se sent abandonné :

*Jetzt aber siz' ich unter Wolken (deren
Ein jedes eine Ruh' hat eigen), unter
Wohleingerichteten Eichen, auf
Der Heide des Rehs, und fremd
Erscheinen und gestorben mir
Der Seeligen Geister*².

C'est ici que viennent deux poèmes que Hellingrath a, pour des raisons qui ne me paraissent pas convaincantes, séparés des hymnes et joints aux odes. S'il n'est pas peut-être chronologiquement plus défendable d'en parler ici, ils nous semblent du moins résumer heureusement et apporter un dénouement à la dernière poésie de Hölderlin. Sans doute ils n'ont pas la température hymnique, et le ton en est plutôt celui du désespoir et de la résignation; mais cela précisément nous paraît plus concluant que l'exaltation et la surexcitation des derniers hymnes. *Hälfte des Lebens*, qui fut publié en 1805, est un morceau d'anthologie. La douceur de l'automne au bord d'un lac sur lequel se penchent les arbres chargés de poires mûres est un symbole de ce « milieu de l'existence » où Hölderlin se sentait arrivé avant les premières atteintes du mal. Mais la seconde moitié du poème

1. Beaucoup sont morts
Des chefs d'armée jadis
Et des femmes belles et des poètes
Et de nos jours des hommes en grand nombre
Mais moi je suis seul.

IV, 208.

2. Mais maintenant je suis assis sous les nuages (dont
Chacun a son repos à lui), sous
Des chênes bien ordonnés, sur
La lande du chevreuil, étranges
M'apparaissent et morts
Les esprits des bienheureux.

IV, 72.

est d'une surprenante brutalité; elle décrit l'envahissement par l'obscurité intérieure, le froid qui saisit Hölderlin, un hiver sans retour :

*Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen*¹.

L'impitoyable dureté du dernier vers est si prenante que Dilthey y a vu s'ouvrir de nouvelles possibilités du lyrisme, tant elle lui semble révéler un univers ignoré.

Mais il faut compléter ce poème par celui-ci, qui est à citer intégralement :

*Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Frücht und auf der Erde geprüft und ein Gesez ist
Dass alles hineingeht, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels. Und vieles
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten. Aber bös sind
Die Pfade. Nemlich unrecht,
Wie Rosse, gehn die gefangenen
Element' und alten
Geseze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und Noth die Treue.*

1. Malheur à moi ! Où prendrai-je, quand
Sera venu l'hiver, les fleurs, où
La lumière du soleil
Et les ombres de la terre ?
Les murs se dressent
Sans parole et froids, dans le vent
Grincent les girouettes.

IV, 60.

On pourrait essayer de dater ce poème en le rapprochant de la lettre de Hölderlin où il dit : *Diss ist's, was vorzüglich mit Heiterkeit mich in die zweite Hälfte meines Lebens hinaussehen lässt* (V, 296), datée de Noël 1800. Mais le rapprochement n'est pas certain.

*Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See¹.*

C'est le dernier texte qui permette de faire le point, de reprendre quelques-uns des éléments essentiels qui composent à nos yeux la figure de Hölderlin.

Ce poème, auquel W. Böhm n'a prêté qu'une attention médiocre, que Viëtor pratiquement ignore, que Hellingrath interprète de façon négative, est l'un des plus ramassés et des plus achevés de Hölderlin. Sans doute il est, comme le dit Hellingrath, la négation de l'atmosphère hymnique, par sa densité même et sa gravité. Mais en cela précisément il nous intéresse ; il prouve qu'il faut éviter de confondre Hölderlin avec le poète des hymnes, et surtout de voir en lui un exalté. On retrouve en cette œuvre tardive une sagesse plus stricte, plus ferme qu'elle ne l'a jamais été, qui montre un Hölderlin conscient, maître de soi et de son destin, maître de son destin au moins comme l'homme pascalien, par la conscience qu'il en a.

L'impression dominante est celle de maturité, donnée par le premier mot de : *Reif*. Mais d'une maturité autre que celle d'un fruit savoureux ; non point une maturité aisée de climat tempéré : ces fruits ont été comme plongés dans le feu, éprouvés par la cuisson du soleil. Un climat aride et dur, un soleil de plomb, un sol desséché apparaissent aux yeux, un sol que fréquentent les serpents, l'animal mythologique et prophétique. A ce paysage

1. Mûrs, plongés dans le feu, recuits
Sont les fruits, éprouvés sur la terre et il est une loi
Que tout entre, comme des serpents,
Prophétique, rêvant sur
Les collines du ciel. Et bien des choses
Comme sur les épaules un
Fardeau de bûches, il
Faut les porter. Mais mauvais sont
Les chemins. Car de travers
Comme des chevaux, vont les éléments
Prisonniers et les antiques
Lois de la terre. Et toujours
Vers le chaos va un désir. Mais il y a bien des choses
A garder. Et nécessaire est la fidélité.
En avant de nous pourtant et en arrière nous
Ne voulons pas regarder. Nous laisser bercer
Comme sur un canot de la mer incertaine.

IV, 71.

d'une terrestre aridité répond dans le ciel un paysage de nuées où s'installe le rêve.

Sans autre transition qu'un *Und...* qui indique simplement que la pensée vient de plus loin, s'introduit la considération de la destinée humaine, qu'il faut porter sur ses épaules comme un fardeau de bûches. Il faut porter ce fardeau; mais il faut aussi aller de l'avant, sur un mauvais sentier plein d'obstacles. Non seulement on porte le poids d'une lourde destinée, mais encore rien ne facilite la tâche; les éléments même, les vieilles lois de la terre, sont comme des rosses vicieuses, prêtes à jeter bas celui qui les monte.

Et une lassitude s'empare de l'être, il aspire au néant, au chaos, où du moins on ne connaît plus de contrainte. Pourtant il faut se ressaisir, garder sur ses épaules le fardeau, le porter jusqu'au bout. *Noth ist die Treue*, il est essentiel de se rester fidèle à soi-même, de continuer l'existence commencée.

Il ne faut même pas se laisser aller aux regrets ou aux espoirs également vains, il faut refuser de regarder en avant et en arrière, refuser de se perdre.

Il ne reste qu'à se laisser bercer par le temps qui s'écoule, comme une barque sur la mer, et à attendre sans regret et sans espoir.

Sans doute cette attitude d'un désespoir sans colère, qui refuse également ces trois solutions : renoncer à vivre, donner à la vie un sens extérieur à elle, trouver à la vie même quelque satisfaction — sans doute cette sagesse ramassée, sans attente et sans amertume, de quelqu'un dont l'élan est brisé, mais qui sait que tout élan est destiné à être brisé, qui ne se révolte pas contre le destin mais le subit jusqu'au bout, est assez différente de ce qu'on connaît couramment du poète des hymnes. Il nous plaît pourtant que Hölderlin lui-même nous ait donné l'occasion, dans l'un de ses poèmes tardifs, de marquer la persistance de cet élément de sagesse humaine si précieux en lui et si original.

CHAPITRE III

LA FIN

Il reste à examiner quelques travaux accessoires de Hölderlin : ses traductions, les commentaires dont il les a accompagnées, et enfin les derniers poèmes, ceux qui portent la marque indéniable de la folie.

Les traductions que Hölderlin a faites vers la fin de sa vie consciente de certains poèmes de Pindare, de l'*Antigone*, de l'*Œdipe* et d'un fragment de l'*Ajax* de Sophocle ont suscité des admirations et des critiques également vives : une mise au point est nécessaire.

Il semble que Hölderlin n'ait pas été un philologue irréprochable, que non seulement il y ait dans ses traductions des erreurs imputables à l'ignorance, mais aussi beaucoup de fautes qui peuvent être attribuées à une étourderie allant jusqu'à la légèreté.

On a reproché à Hölderlin son manque de scrupule philologique. Mais on lui a fait également grief de sa servilité à l'égard du texte. Sa traduction de Pindare est une traduction juxtaposée, un simple mot à mot. Hölderlin se soucie moins de respecter la syntaxe de la langue allemande que l'ordre dans lequel les représentations sont évoquées, ce qui rend la traduction plus obscure que l'original ; les flexions étant moins nombreuses en allemand, il devient plus malaisé d'identifier le rôle des mots lorsqu'on n'est plus secouru par la construction.

Hölderlin a-t-il simplement voulu faire un exercice de traduction littérale, ou bien considérait-il comme achevée sa tâche de

traducteur lorsqu'il avait ainsi mis un mot sous un autre? C'est à n'en pas douter la dernière façon de voir qui est la bonne. D'une part les vers de sa traduction comportent un rythme, ce qui peut laisser supposer que Hölderlin ne comptait pas y apporter de modifications. D'autre part Hölderlin n'a jamais manifesté l'intention de reprendre ses traductions de Pindare et de leur donner une forme différente. Par ailleurs sa façon de procéder correspond à une théorie de la traduction qui se soutient, et que Hölderlin a appliquée non seulement à Pindare, mais aussi à Sophocle, quoique avec moins de conséquence. Alors que l'on cherche en général, en traduisant un texte, à en rendre le sens, à donner l'équivalent de sa signification intrinsèque, objective, Hölderlin semble chercher plutôt à rendre l'impression que produit ce texte sur celui qui le lit dans l'original — par conséquent non pas à trouver un équivalent à ce qu'un Grec pouvait comprendre à la lecture de Pindare, mais à provoquer une émotion comparable à celle d'un Allemand, de Hölderlin lui-même lisant ce texte grec. Il s'agit donc pour lui que le texte traduit laisse l'impression d'étrangeté que donne à un moderne la lecture dans l'original des poèmes grecs¹.

Ainsi il eût été contraire à l'intention de Hölderlin de donner une traduction limpide d'un texte qui lui reste à lui-même quelque peu obscur, puisque cette obscurité est encore un élément de l'émotion. En outre Hölderlin respecte le nombre et l'ordre des mots employés par le poète antique. Il ne s'agit pas en effet pour lui d'expliquer la pensée de Pindare, mais de trouver en allemand une succession d'évocations, de mots, d'émotions équivalente, dans l'ordre précisément qu'à choisi Pindare².

Avant même de juger du résultat on peut dire que la théorie de Hölderlin est originale et séduisante. Dans la pratique, il lui a fallu une grande ingéniosité et une profonde maîtrise de sa langue pour donner une traduction de Pindare qui respecte le nombre et

1. Notons que Hölderlin n'a nulle part exposé une théorie de ce genre, mais elle est implicite dans sa façon de procéder et nous savons que Hölderlin en général se laisse guider par des raisons théoriques, ou tout au moins par des motifs dont il est pleinement conscient.

2. Un exemple fera mieux comprendre de quoi il s'agit. Nous donnerons successi-

l'ordre des mots, rende à peu près le rythme, transmette scrupuleusement la pensée (sauf quelques contre-sens), et garde de façon surprenante la solennité et la poésie du texte original.

Hölderlin traduit non pas en allemand — sa langue est incorrecte, si l'on s'en réfère aux règles strictes de la grammaire — mais en un langage compréhensible aux Allemands et calqué d'aussi près que possible sur le grec.

Le résultat est un langage original, plein de saveur et de poésie, avec des mots composés nouveaux et hardis, des constructions audacieuses, des formules obscures et d'une puissance d'ordre magique. Une langue moderne est quelque chose d'assez souple et d'assez vivant pour se laisser influencer et modifier par une tentative semblable. Le français lui-même porte encore la marque de recherches analogues de nos poètes au ^{xvi}^e siècle.

Bien que postérieure à la traduction de Pindare, la traduction de l'*Antigone* et de l'*Œdipe* de Sophocle est dans son ensemble plus facilement compréhensible — ce qui prouve bien que l'obscurité dans la traduction de Pindare vient du procédé, de l'intention, et non de l'incapacité du traducteur¹. La traduction de Sophocle, destinée à être publiée — on ne peut en dire autant de la traduction de Pindare — respecte moins l'ordre des mots grecs

vement le texte grec, la traduction latine mot à mot de l'édition Perrault-Maynard, la traduction de Hölderlin et la traduction française de Marin (1617).

Ἐπίμεροι. τί δέ τις; τί δ' οὐ τις;
Σκιᾷς ὄναρ ἄνθρωπος. Ἄλλ', ὅταν αἴγλα
Διὸς ὁμοιοῦτο; ἔλθῃ.
Λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν
καὶ μελιχρὸς αἰὼν.

— *Diei unius (nos!) Quidnam est quis? Quidve nullus?*
Umbrae somnium homo est. Sed quando splendor
A Jove datus venerit,
Splendidum accedit lumen hominum,
Et suavis vita.

— *Tagwesen. Was aber ist einer? Was aber ist einer nicht?*
Der Schatten Traum, sind Menschen. Aber wenn der Glanz
Der gottgegebene kommt,
Leuchtend Licht ist bei den Männern
Und liebliches Leben.

— Les hommes sont journaliers. Qu'est-ce, ou que n'est-ce pas de l'homme? Les hommes sont le songe d'une ombre. Mais quand un bonheur arrive aux hommes de la part de Jupiter, alors ils jouissent d'une claire lumière. (Pythique VIII.)

1. La traduction de l'*Antigone* et de l'*Œdipe* date de 1802 ou 1803, et elle a été publiée par l'éditeur Wilmans en 1804.

et davantage la syntaxe allemande. Mais lorsqu'on la compare à la traduction de Wilamowitz par exemple, on voit combien la version de Hölderlin garde encore de la violence primitive, du sombre feu qui anime Sophocle. Si elle n'avait sombré dans l'indifférence, elle eût pu contribuer efficacement à réformer l'idée que se faisaient de Sophocle et de la Grèce antique les contemporains de Hölderlin, et celui-ci eût encore mieux préparé la voie à Nietzsche¹.

Hölderlin a songé à traduire également l'*Ajax*, ce drame de la folie. Nous avons conservé en particulier la traduction du chœur déplorant la divine démente d'Ajax, et s'il n'est pas possible d'établir que Hölderlin songeait à lui-même, du moins en lisant la traduction le rapprochement avec la folie de Hölderlin s'impose :

*Denn besser ists zu schlafen in der Hölle, denn
Nichtstaugend Krankseyn...².*

A en juger d'après le style et l'écriture, cette traduction est nettement postérieure à la traduction de l'*Antigone*, et contemporaine des tout derniers poèmes, donc de la période où aucun doute n'est plus permis concernant l'influence de la folie sur le poète.

Sans doute parce qu'il se sentait soutenu par son texte et qu'il ne courait pas le risque de s'égarer, Hölderlin dans ses traductions de Sophocle semble se complaire aux passages où il est question de folie, alors que dans sa poésie il écarte ce sujet. Ainsi

1. On a un témoignage curieux d'après lequel Goethe a connu les traductions que Hölderlin avait faites de Sophocle — alors que nous ne savons même pas s'il a lu *Hyperion*. Heinrich Voss le jeune écrit en juillet 1804 à son ami Abeker : *Was sagst Du zu Hölderlins Sophokles? Ist der Mensch rasend oder stellt er sich nur so, und ist sein Sophokles eine versteckte Satire auf schlechte Uebersetzer? Ich habe neulich (Sonntag 8 Juli) abends, als ich mit Schiller bei Goethe ass, beide recht damit regaliert. Liess doch den vierten Chor der Antigone. — Du hättest Schiller sehn sollen, wie er lachte; oder Antigone Vers 20 : « Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben? » Diese Stelle habe ich Goethe als einen Beitrag zu seiner Optik empfohlen, zu welcher ich ihm aus meiner antiquarischen Lektüre alles, was ich finde, mitteile.* (Cité par Fahrner, p. 36.) A cette époque Goethe s'occupait beaucoup de Sophocle, qu'il lisait avec le jeune Voss. Il se souciait à ce moment des questions de traduction. Son idéal était la traduction du vieux Voss, et il est probable que c'est l'attitude même de Goethe que l'on retrouve dans les propos de Voss le jeune.

D'ailleurs Voss donne un compte rendu de la traduction de Hölderlin dans la *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, 1804, n° 255 et suiv. Il se montre aussi dur pour la traduction même — il relève 55 fautes dans *Edipe*, 117 dans *Antigone* — que pour les commentateurs qu'il traite de *überschwängliche und närrische Herzensergussungen*.

2. V, 265. Mieux vaut en effet que soit caché dans l'Hadès le malade qui délire. (Trad. Masqueray.)

dans ce magnifique poème qu'est le chœur des vieillards thébains d'*Antigone* :

*Glückselige solcher Zeit, da man nicht schmecket das Übel;
Denn, wenn sich reget von Himmlischen
Einmal ein Haus, fehlts dem an Wahnsinn nicht...¹.*

Un peu plus loin il infléchit le sens du texte pour dire qu'il n'est pas bon pour un mortel d'essayer de penser comme un immortel. Ce que Masqueray traduit de la façon suivante : *Zeus... A l'abri de la vieillesse tu règnes en maître sur l'éclat étincelant de l'Olympe. Pendant toute éternité, comme dans le passé, cette loi prévaudra : dans la vie des mortels aucune prospérité excessive n'arrive sans que le malheur s'y mêle*, Hölderlin le traduit ainsi :

*Vater der Erde...
In alterloser Zeit, ein Reicher,
Behältst des Olympos
Marmornen Glanz du,
Und das Nächste und Künftige
Und Vergangne besorgst du.
Doch wohl auch Wahnsinn kostet
Bei Sterblichen im Leben
Solch ein geseztes Denken².*

L'exactitude philologique est du côté de Masqueray ; mais la poésie de Hölderlin rend mieux l'atmosphère sombre, violente, dangereuse du drame sophocléen.

Cette violence, Hölderlin l'a cherchée ; il n'y est pas arrivé du premier coup, comme le prouve la comparaison des deux versions du chœur fameux : « πολλὰ τὰ δεινὰ ». La seconde version donne plus que la première une impression de puissance et de brutalité. D'une version à l'autre Hölderlin a poussé au sombre, accentué à la fois le réalisme passionné et l'étrangeté du drame, et atteint un plus haut degré de poésie, tout en révélant un Sophocle trop ignoré.

Il est frappant de voir que, loin d'insister dans ses commen-

¹. V, 214. « Heureux ceux dont la vie n'a pas goûté les fruits du mal. Lorsque les dieux ébranlent une maison, le malheur s'acharne sans répit.... » (Trad. Masqueray.)

². V, 215.

taires sur cet aspect de Sophocle qu'il révèle, il n'adjoint à ses traductions des Remarques que pour apporter immédiatement un correctif. Loin de faire la théorie du dionysisme qu'il révèle par sa traduction, il recherche au contraire la « loi calculable » à laquelle obéit une tragédie de Sophocle. Il montre l'art consommé, raffiné avec lequel est conduit le mouvement des masses émotionnelles. Ces Remarques sont les essais peut-être les plus étonnants de Hölderlin, et la difficulté qu'il y a à les comprendre ne doit pas laisser croire un seul instant qu'ils soient incompréhensibles. La pensée y est claire et Hölderlin y montre, il est vrai en un langage parfois surprenant, sa volonté de lucidité. Elles sont un effort suprême pour intégrer au langage discursif des notions qui jusqu'à présent lui échappent : d'une part un certain « état d'âme métaphysique », de l'autre certaines lois esthétiques trop subtiles pour pouvoir se justifier, ou même se formuler de façon précise.

Les deux commentaires de Hölderlin sont probablement contemporains l'un de l'autre et on peut les dater de l'été ou de l'automne 1803. Ils justifient implicitement le choix qu'a fait Hölderlin de traduire *Œdipe* et *Antigone*, qui représentent deux types, deux catégories de drames. Ils justifient également la manière dont Hölderlin traduit Sophocle, non pas explicitement, en faisant la théorie de cette façon de traduire, mais implicitement : ils prouvent que Hölderlin gardait la conscience de ce qu'il faisait, et que même ses infidélités au texte sont voulues et se fondent sur des raisons théoriques.

Le sujet en est double : d'une part des considérations générales sur l'art, d'autre part une théorie du drame. Hölderlin fonde sa théorie du drame sur une conception de l'art qui par elle-même, mais aussi du fait qu'elle représente en Allemagne une attitude exceptionnelle, vaut qu'on s'y arrête.

Elle n'a rien qui nous surprenne. Nous avons dès longtemps reconnu en Hölderlin le souci et l'estime de la technique artistique qui se manifestent ici de façon éclatante. Hölderlin se met en opposition formelle avec toutes les théories « géniales » de l'art, qui attribuent tout le mérite à l'inspiration et considèrent comme

peu nobles les questions de métier. Au contraire Hölderlin veut que l'on entende la poésie comme un métier, même socialement parlant. Il est vrai que les poètes modernes n'ont guère sollicité ni mérité d'être considérés comme des hommes de métier; eux-mêmes aiment à faire croire que l'œuvre belle est un produit du hasard et du génie. Or les Grecs avaient une technique artistique (songeons aux canons de la sculpture), et c'est cela qui donne aux œuvres grecques ce que Hölderlin nomme : *die Zuverlässigkeit*, un sentiment de confiance et de certitude qu'elles inspirent. On ne peut hésiter en face d'une œuvre grecque et se demander si elle est belle ou non; de même que dans l'œuvre on sent que l'artiste n'a pas un seul instant hésité. Hölderlin s'insurge contre la critique qui veut juger d'après une impression — donc individuelle, incertaine — et non d'après des lois sûres s'inspirant des conditions techniques de la production d'une œuvre belle.

La poésie moderne en particulier manque d'école et de métier : *Der modernen Poesie fehlt es aber besonders an der Schule und am Handwerksmässigen, dass nemlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann*¹. Il manque aux Allemands une rhétorique classique, il manque à leurs poètes un Aristote; c'est cette lacune que Hölderlin sent la nécessité de combler. Il cherche donc la formule algébrique : *das gesetzliche Kalkul*, les principes assurés et caractéristiques de l'un des genres de poésie : le drame.

Non que Hölderlin, parlant de la *τεχνική* des Anciens, songe à faire de la technique poétique un art mécanique. La difficulté, dit-il, est que le sujet de cette technique, sa matière première est quelque chose d'extrêmement complexe, riche, vivant : c'est l'homme tout entier. Tout un aspect du problème consistera donc à appliquer la technique à cet élément insaisissable, incalculable : l'homme, et cela sans que la technique perde de sa rigueur, ni l'homme de sa vie.

1. « La poésie moderne manque en particulier d'école et de métier, ce qui rendrait possible de calculer et d'enseigner sa façon de procéder qui, une fois apprise, peut être mise en pratique sans erreur. » V, 175.

Voici par quel détour le but peut être atteint : l'homme est un système de représentations, de sentiments, de raisonnements, qui se succèdent selon des lois que dans notre vocabulaire nous dirions psychologiques. Ces lois, dit Hölderlin, sont rigoureuses. Elles sont un rythme nécessaire dans la succession des idées, des images, des sentiments.

De même que chez le philosophe les idées se suivent selon leur conséquence logique, de même il existe, selon l'expression propre de Hölderlin, une logique poétique qui régit la succession non des idées seulement, mais aussi bien des images, des sentiments, bref de tout ce qui est en l'homme. Alors que les lois logiques ne règlent l'ordre que d'une des facultés humaines, la poésie — plus exactement la loi du rythme — règle l'ensemble de ces facultés. La « loi calculable » de cet ensemble complexe et vivant qu'est la vie intérieure, c'est le rythme.

Appliquant cette notion au drame, Hölderlin établit le schéma du rythme d'*Œdipe* et d'*Antigone*. Un rythme, dit-il, comporte un mouvement, mais un mouvement variable et non un entraînement continu. Il comporte un arrêt qui le contrarie et suspend le mouvement en une sorte de point culminant. Cette interruption à contre-rythme, qui dans le vers se nomme césure, sert à joindre à la notion de mouvement celle d'équilibre, à la notion de variabilité celle de permanence et, suspendant la durée, introduit en quelque sorte l'image de l'éternel dans le flux temporel.

Ainsi dans les deux drames envisagés, cette césure est représentée par le discours de Tirésias qui suspend le mouvement tragique et en fait apparaître la signification *sub specie aeternitatis*.

Cette césure n'est pas placée de la même façon dans les deux drames. Dans *Œdipe*, où les événements se font de plus en plus pressants, où la fin est en quelque sorte plus lourde que le début, le discours de Tirésias se place avant le milieu du drame, comme pour compenser le déséquilibre qui risquerait de se produire, la seconde partie étant la plus lourde. Dans *Antigone*, où le début est le plus dramatique, au contraire la césure, c'est-à-dire le

discours de Tirésias, se place vers la fin, comme pour protéger cette fin en quelque sorte plus légère.

Hölderlin a composé ses essais de façon rigoureusement parallèle en trois parties ; la loi calculable du drame — le sens profond du drame — ce que veut dire le fait de la représentation dramatique. Dans la seconde partie Hölderlin examine ici le sens d'*Œdipe*, là le sens d'*Antigone*. Chose curieuse, la notion de destin est absente de cette interprétation du drame grec. Au contraire Hölderlin fait effort pour rendre au héros la responsabilité personnelle du drame. Ainsi l'origine du drame d'*Œdipe* n'est pas dans l'oracle, que l'on pouvait interpréter de manière tout à fait générale et inoffensive : faites régner l'ordre et la justice dans la cité. Mais cédant à une sorte de tentation fatale, *Œdipe* refuse de s'en tenir là ; c'est lui qui demande un sacrifice, une victime ; c'est son exigence qui est l'origine du drame. Toutes les occasions qui se présentent de laisser sombrer l'affaire dans le silence, il les écarte. Le drame d'*Œdipe*, c'est celui de l'homme qui veut savoir, qui veut tout interpréter et comprendre. Comment ne pas penser à Hölderlin lui-même, qui a toujours fait effort pour atteindre à la conscience, lorsqu'il voit dans l'effort d'*Œdipe* quelque chose de presque impudique, de maladif, et qui finalement cause, justement semble-t-il, sa perte : *das niedertretende fast schaamlose Streben, seiner mächtig zu werden, das närrischwilde Nachsuchen nahei nem Bewusstseyn... das geistesranke Fragen nach einem Bewusstseyn...*¹.

Dans *Antigone* le problème est quelque peu différent, mais touche Hölderlin d'aussi près. C'est celui de la relativité de la loi morale, avec tout le danger que comporte cette relativité. Cette notion, Hölderlin la fait sienne : *Auf der Erde, unter Menschen, kann die Sonne, wie sie relativ physisch wird, auch wirklich relativ im Moralischen werden*². Mais il sait ce qu'il en coûte de s'écarter des chemins battus et d'essayer de pousser sa pensée jusque dans

1. « L'effort déprimant, presque impudique, pour être maître de soi, la recherche naïve et folle d'une conscience... l'exigence malade de l'esprit qui réclame une conscience. » V, 178 et suiv.

2. « Sur terre, parmi les hommes, le soleil peut, comme il devient physiquement relatif, devenir aussi véritablement relatif dans le domaine moral. » V, 255.

la frange de l'impensable. C'est le sujet du drame de Sophocle, c'est un drame constant pour l'esprit humain que de s'aventurer dans ce qu'il ne comprend pas avec la volonté d'accéder ainsi à un degré plus haut de conscience, et la foi qu'il y arrivera, fût-ce au prix de sa vie ou de sa raison. Antigone montre la relativité de la position morale de Créon en faisant appel à un monde de l'au-delà auquel déjà elle appartient puisqu'elle pressent son existence, monde pour lequel Hölderlin trouve cette expression : *Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildniss und der Todtenwelt*¹. Ce qui rapproche Hölderlin de Sophocle, c'est le sentiment que derrière les institutions humaines — la pensée discursive est une de ces institutions, l'État, la morale en sont d'autres — il y a une immense et toujours vivante réserve de chaos, *die ewig lebende ungeschriebene Wildniss* dans laquelle il faut parfois se retremper pour rendre à la vie un sens, quel que soit le péril que cela comporte.

Ce retour au chaos est l'élément essentiel de l'atmosphère tragique. Le héros du drame est un homme dans lequel il y a un dieu. L'élément humain en lui, c'est le respect de la raison immédiate, des institutions. Le dieu, c'est ce qui vient de plus loin et qui le pousse à transgresser l'humain, à franchir la limite. Le drame est le dialogue, l'opposition de ces deux éléments. Et il marque la victoire du divin, qui se manifeste par la mort : soit par la mort volontaire d'Antigone, soit par cet excès de conscience qui tue la conscience chez Œdipe.

Ainsi le thème de tout drame est une sorte de révolution, ce que Hölderlin nomme *die kategorische Wendung der Zeit*, un retournement catégorique de l'histoire qui permet le renouvellement et la continuation de la vie.

Hölderlin ne se contente pas d'appliquer cette notion au drame grec. Principalement dans les Remarques sur *Antigone* il l'applique au destin du monde moderne et met en parallèle ce monde avec le monde antique. Chez les Grecs le drame entraîne la mort physique du héros parce que, liés au sol, il y avait pour

1. « L'esprit du chaos éternellement vivant, inexprimé, et du monde des morts. » V, 254.

eux un rapport direct entre les mots et les actes; le destin les frappait. Aujourd'hui, notre drame est de ne pas avoir de destin, de n'être pas liés au cours des choses. Depuis le christianisme — Hölderlin ne le dit pas en toutes lettres, mais sa pensée est évidente — nous vivons dans l'au-delà et non sur cette terre; ce qui coûtait aux Grecs, c'était de s'élever au-dessus de l'existence terre à terre. Ce qui nous coûte, c'est de revenir au monde d'ici-bas. On ne tue plus les corps, on tue les âmes par le néant, par l'absence même d'un destin digne de ce nom.

Hölderlin fait la théorie de ce qu'il nomme *vaterländische Umkehr*, dont la révolution politique, dit-il, n'est qu'une forme plus précise. Ce dont il s'agit, c'est d'opérer un renversement complet de toutes les notions et des formes de pensées : *Denn vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen*¹. Et il est nécessaire, à son avis, d'avoir examiné ce point pour comprendre non seulement les œuvres grecques, mais tout chef-d'œuvre authentique. En particulier, dit-il, l'*Antigone* donne l'image, en un drame, de ce qu'est dans l'histoire une révolution politique et l'institution d'une forme de raison républicaine.

Il est nécessaire de comprendre cela; mais, dit Hölderlin, le poète, dont la mission est de comprendre, de reconstituer le monde à une échelle réduite, n'a pas le droit de modifier l'état de choses dans lequel il vit. Il y a là quelque chose qui le dépasse. Il doit simplement s'appliquer à comprendre son univers, et en particulier étudier à fond — comme aurait voulu le faire Hölderlin — les formes de la poésie de son temps et de son pays.

La pensée de Hölderlin, si le fond en est clair, n'est plus toujours conduite avec lucidité. Ou plus exactement il veut dire tant de choses en si peu de mots, il se sert d'une sorte d'algèbre verbale si abstraite qu'il devient difficile de le suivre et de reconstituer toutes les pensées amorcées, souvent indiquées d'un mot. Mais il se reste fidèle jusqu'au bout et mène sa pensée

1. « Car le renversement de la patrie est le renversement de toutes les façons de se représenter les choses et de toutes les formes. » V, 259.

avec une vigueur et une richesse surprenantes, jusqu'au moment où ses forces le trahissent.

Quelques commentaires qui accompagnent des fragments de traduction de Pindare sont difficiles à dater. Nous les placerions volontiers plus tôt qu'on ne le fait d'habitude : aux environs de l'année 1801, au moment où Hölderlin écrit à Schiller qu'ayant étudié à fond la littérature grecque il se croit capable d'être utile à des jeunes gens qui s'y intéresseraient et qu'il saurait délivrer de l'esclavage de la lettre des textes, à qui il ferait comprendre que la grande précision des auteurs anciens vient de leur richesse spirituelle¹. Mais il n'est pas impossible que ces commentaires, qui sont des notes personnelles, aient été écrits à une autre occasion et soient beaucoup plus tardifs. Toujours est-il que la pensée en est parfaitement compréhensible une fois que l'on est familiarisé avec la démarche de Hölderlin et que l'on veut bien n'y pas chercher de complications inutiles. L'étude de Hellgrath est un effort vers la profondeur qui complice plus qu'il n'éclaire le texte de Hölderlin².

A propos du fragment de Pindare qu'il intitule *Untreue der Weisheit* Hölderlin esquisse en une phrase le résumé d'une sagesse humaniste : *Denn Klugheit ist die Kunst, unter verschiedenen Umständen getreu zu bleiben, das Wissen die Kunst, bei positiven Irrtümern im Verstande sicher zu seyn*³. Ce qui veut dire qu'il est une chose en l'homme qui ne dépend pas de son destin : lui-même. Les événements peuvent le balloter de-ci, de-là : s'il est sage, il se restera fidèle à lui-même. Sa connaissance peut être plus ou moins fausse ; cela n'a pas d'importance, s'il conserve son jugement. C'est alors seulement que, même si ce qu'il croit est positivement faux, il peut se dire savant.

Dans le fragment *Das Unendliche* Pindare pose une sorte d'énigme en opposant le droit et ce que Hölderlin rend par *Klugheit*, une sagesse individuelle, subjective. Comment, où

1. Lettre du 2 juin 1801. V, 315.

2. V, 366 et suiv.

3. « Car la sagesse est l'art, en des circonstances diverses, de rester fidèle, la connaissance est l'art, même en commettant des erreurs positives, de garder son bon sens. » V, 274.

trouver leur accord? C'est qu'il y a par delà le subjectif et l'objectif un troisième élément qui les unit et dont nous avons une vague intuition.

Deux essais, *Von der Ruhe* et *Das Höchste*, examinent l'idée de loi, au sens le plus concret du terme et non, comme le dit Hellingrath, au sens métaphysique. La loi d'un peuple, dit-il d'abord, doit être la codification de son instinct propre : monarchique, tyrannique chez ces primitifs qu'étaient les Grecs, elle doit être républicaine chez nous qui sommes civilisés. Les lois ne doivent servir qu'à stabiliser le destin personnel de chaque peuple, à le manifester ouvertement. Créées par le prince suivant la loi non écrite, le citoyen doit s'y conformer précisément parce qu'elles reproduisent cette loi non écrite. Cette préoccupation chez Hölderlin prouve qu'il a eu profondément conscience d'être le contemporain de la Révolution et que les préoccupations constitutionnelles de son époque ne lui sont pas restées étrangères.

La loi, dit-il aussi, la forme sociale et traditionnelle, l'Église, tout cela maintient de façon plus rigoureuse que ne le fait l'art la forme dans laquelle un peuple s'est trouvé. Mais il admet implicitement que l'art et les institutions ne sont pas de nature essentiellement différente et que tous deux doivent se donner pour tâche de fixer cette chose subtile et vivante qu'est une âme collective.

Un aphorisme accompagnant la traduction de trois vers de Pindare montre l'âme donnant le jour à une vérité : elle est alors faible et incertaine, peu confiante en elle-même, et par là sujette à des troubles, à des erreurs; non qu'elle se trompe, non qu'elle rencontre des obstacles, mais simplement il est dans sa nature d'être inquiète, d'éprouver pour sa nouvelle vérité les tendres craintes d'une mère pour son enfant.

Commentant un vers de Pindare sur le dauphin ému par le chant d'Arion, Hölderlin trouve une formule frappante et très heureuse pour décrire à la fois la spontanéité des « premiers âges », de l'âge d'or à la Rousseau, et toute spontanéité, avec ce qu'elle comporte chez l'individu de fidélité à soi-même et de cohésion : *Um diese Zeit giebt jedes Wesen seinen Ton an, seine*

*Treue, die Art, wie eines in sich selbst zusammenhängt*¹. Si l'on veut attribuer cette phrase à un fou, il faut admettre qu'il avait conservé une étonnante lucidité et une belle puissance de formulation.

Ce qui peut, il est vrai, faire dire à Hellingerath que ces textes sont obscurs, c'est un commentaire sur le passage où Pindare rappelle l'ivresse des Centaures au festin des Lapithes. Il faut en effet renoncer à tout esprit critique pour suivre Hölderlin dans une étrange et inquiétante mythologie naturaliste où les Centaures sont le symbole des fleuves à leur naissance. Dans le paysage primitif les fleuves représentent la première route, la première frontière, le premier élément d'organisation du paysage, le premier élément de civilisation — ce que sont aussi les Centaures. Comme les Centaures, c'est par la violence que s'affirme le fleuve quand il trace sa route dans le chaos originel. Contenu par les montagnes, le fleuve stagne un instant, accumule sa force, puis perce la montagne en son point le plus faible. Hölderlin songe sans doute à une étymologie du nom des Centaures qui le rapproche de la racine *kent* — (percer) ; il voit là un symbole de la civilisation naissante qui accumule les connaissances jusqu'au jour où elle fait irruption dans le monde et s'en empare.

Tout cela est fort proche du monde mythologique des hymnes. Mais ce qui donne quelque étrangeté aux propos du commentateur, c'est la gravité avec laquelle Hölderlin développe cette double mythologie des fleuves et des Centaures et l'appuie sur une interprétation à la fois minutieuse et fantaisiste du texte de Pindare dont chaque mot, à force d'ingéniosité, devient un symbole mythologique. Il ne faut pas oublier que ce sont là des notes strictement personnelles, où l'auteur n'avait pas besoin de préciser la distance qu'il gardait vis-à-vis de son interprétation.

Il ne reste plus à envisager que ce que l'on peut appeler en toute conscience les poèmes de la folie. Ils se distinguent des derniers hymnes par une tonalité totalement différente. La surexcitation, qui n'empêchait pas la pensée claire et en troublait

1. « A cet âge chaque être donne son ton, sa fidélité, la façon dont il est cohérent. » V, 276.

seulement l'expression, a fait place à une détente, à une atonie totale.

Des lettres de la folie, la plupart — exactement 58 sur 64 — sont adressées à sa mère. L'aliénation s'y fait sentir, mais par une sorte de calme total, de platitude même, par une insignifiance qui montrent bien la différence avec l'époque des hymnes. Dans ces lettres, comme, nous dit-on, avec ceux qui venaient le voir, il est d'une politesse excessive. Il termine ainsi une lettre à sa sœur : *Es ist mir immer eine Freude, von Deinem Wohlbefinden mich erkundigt, und von meiner Ergebenheit die Bezeugungen gemacht zu haben, Ich habe die Ehre, Dir von meiner fortdauernden Ehrerbietung die Versicherung zu machen und nenne mich Deinen ergebensten Bruder Hölderlin*¹. Il semble s'enfermer dans une sorte de verbalisme, dans des formules qui évitent toute pensée. D'ailleurs la platitude de ces lettres est voulue : on le sent préoccupé d'écarter de lui tout ce qui pourrait le faire sortir de sa paix, et souvent il termine sa lettre en disant qu'il lui faut s'arrêter; nous avons le sentiment que ce n'est pas par impuissance de continuer, mais de peur de retomber dans les terribles états d'excitation qu'il a connus.

Ses poèmes donnent la même impression. Un poème que nous a transmis Waiblinger dans son roman *Phaeton* fait la transition. Il commence ainsi, dans le calme :

*In lieblicher Bläue blühet mit dem
Metallenen Dache der Kirchthurm. Den
Umschwebet Geschrei von Schwalben, den
Umgiebt die rührendste Bläue. Die Sonne
Gehet hoch darüber und färbet das Blech,
Im Winde aber oben stille
Krähet die Fahne... 2.*

1. « C'est toujours un plaisir de m'être informé de ton état de santé et d'avoir donné le témoignage de mon dévouement. J'ai l'honneur de te donner l'assurance de mes constants sentiments de respect et je me dis ton très dévoué frère Hölderlin. » VI, 75.

2. Dans le doux ciel bleu fleurit avec son
Toit de métal le clocher. Autour de lui
Passe dans les airs le cri des hirondelles, qu'entoure
Le bleu le plus touchant. Le soleil
Monte très haut par-dessus et colore le zinc,
Mais dans le vent là-haut doucement
Crie la girouette.... VI, 24.

Là aussi, comme jadis, la description conduit à une réflexion sur le destin, sur la Grèce antique. Mais la pensée ne se suit plus, elle n'est plus menée. Les mots simplement appellent les mots, les questions les réponses :

*Giebt es auf Erden ein Mass? es giebt
Keines...^{1.}*

et plus loin, Œdipe :

*Wenn einer in den Spiegel siehet, ein Mann, und
Siehet darinn sein Bild, wie abgemahlt; es gleicht
Dem Manne, Augen hat des Menschen Bild, hingegen
Licht der Mond. Der König Œdipus hat ein
Aug zuviel vielleicht. Diese Leiden dieses
Mannes, sie scheinen unbeschreiblich,
Unaussprechlich, unausdrücklich. Wenn das Schauspiel
Ein solches darstellt, kommt's daher...^{2.}*

Plus tard il revient au vers régulier, à la strophe de quatre vers, à la rime même : curieuse preuve que le rythme régulier est pour le vrai poète moins une contrainte qu'un soutien. Les sujets sont banaux ; il y a encore des descriptions touchantes, comme celle du cimetière :

*Wie still ist's nicht an jener grauen Mauer,
Wo drüber her ein Baum mit Früchten hängt;
Mit schwarzen thauigen, und Laub voll Trauer,
Die Früchte aber sind sehr schön gedrängt^{3.}*

On croirait entendre un autre poète, tant le son de la voix est changé. Pourtant jusque dans des poèmes dont nous savons qu'ils

1. Y a-t-il sur terre une mesure? Il n'y en a Aucune.... VI, 25.
2. Lorsque quelqu'un regarde dans son miroir, un homme, et Y voit son image, comme peinte, elle ressemble A l'homme, l'image de l'homme a des yeux, par contre La lune a de la lumière. Le roi Œdipe a un Œil de trop peut-être. Ces souffrances de cet Homme, elles paraissent indescriptibles, Indicibles, inexprimables. Lorsque le théâtre Représente cela, c'est pour cette raison. VI, 26.
3. Quel silence n'est pas sur la grise muraille Par dessus quoi un arbre pend avec des fruits, Noirs, mouillés de rosée, avec un feuillage de deuil, Les fruits pourtant sont joliment pressés. VI, 35.

ont été écrits en 1837, 1841, 1843 même, alors que le poète avait soixante-dix ans et que la mort approchait, poèmes quelquefois signés Scardanelli et datés de façon fantaisiste, on retrouve l'amour de Hölderlin pour les saisons. Cinq poèmes de la folie sont consacrés au printemps, quatre à l'hiver, deux à l'été, un à l'automne. Hölderlin s'est montré jusqu'au bout fidèle à lui-même, tout au moins en ce qu'il y avait en lui de plus profond : l'amour de la nature. Mais il n'a plus à sa disposition pour le dire que des mots très simples et maladroits, enfantins presque, et encore touchants.

CONCLUSIONS

Dans son essai sur la religion Hölderlin écrit : *Und jeder hätte demnach seinen eigenen Gott, insofern jeder seine eigene Sphäre hat in der er wirkt und die er erfährt*¹. En ordre inverse nous avons étudié le milieu dans lequel vécut le poète : *die Sphäre die er erfährt*, puis son œuvre : *die Sphäre in der er wirkt*. Il nous reste à dégager le caractère de Hölderlin dans son unité et son unicité. L'expression *seinen eigenen Gott* traduit de façon poétique et empreinte de mythologie ce qu'il nous importe de retenir : l'aspect original, irremplaçable d'un caractère vigoureusement existant.

Nous aurions pu nous conformer à une méthode courante, traiter de l'hellénisme de Hölderlin, de son esthétique, de sa religion, de sa sagesse ; nous aurions dessiné successivement un Hölderlin philosophe, moraliste, humaniste. Enfin nous aurions tracé à notre tour une « pathographie » de Hölderlin.

Mais nous nous sommes proposé d'étudier en Hölderlin une personnalité ; et celle-ci se laisse moins aisément que d'autres scinder en des aspects divers prêtant chacun à un développement propre. Hölderlin se présente toujours tout entier à la fois ; le confondre, même provisoirement, avec l'un des aspects de sa personne, l'insérer de force dans les cadres traditionnels, c'est tout de suite et irrémédiablement fausser la perspective.

Veut-on traiter de la philosophie de Hölderlin ? Rien de plus aisé que de construire, non pas une, mais aussi bien plusieurs philo-

1. « Chacun aurait alors son propre dieu, dans la mesure où chacun a sa propre sphère dans laquelle il agit et qu'il connaît. » III, 263.

sophies hölderliniennes là où il y a non pas un esprit qui philosophe, mais un homme qui pense et qui vit sa pensée — ce qui comporte la contradiction non comme un défaut de rigueur, mais comme une vertu essentielle de vie et de progrès conscient.

Veut-on construire une esthétique hölderlinienne? Soit, mais à condition que l'on entende par là tout autre chose qu'une connaissance, une analyse des lois du beau en art. L'esthétique de Hölderlin, c'est une certaine façon de vivre et de produire, c'est la forme que prend tout naturellement son activité consciente à quelque objet qu'elle s'applique.

Une religion? Combien peu communément acceptable la définition qu'il faudrait en donner : une religiosité non pas vague, mais au contraire trop forte et trop exigeante pour se soumettre à une Église; une ferveur qui refuse de revêtir aucun dogme; un souffle poétique qui n'accepte aucune révélation, mais crée sa propre mythologie et la détruit au fur et à mesure.

Une morale? Qui voudrait, même aujourd'hui, donner ce nom à une disposition de l'esprit qui rejette jusqu'à l'idée d'une règle subie, reçue, ou même seulement formulée, à une façon d'envisager l'existence qui met au-dessus de tout la joie — non pas le bonheur, on aurait tôt fait de le ranger parmi les hédonistes, et rien ne serait plus faux — mais une joie âpre, intense, exigeante, orgueilleuse.

Une sagesse? Tel qu'on l'entend d'ordinaire, ce mot s'applique mal à une exaltation si délibérément entretenue, à un héroïsme tendu, volontaire, conscient, et qui pourtant ne comporte pas le sacrifice à quelque cause plus noble, car il ne connaît pas de cause plus noble que de vivre : la mort volontaire elle-même ne devant être qu'une offrande à la vie.

Un hellénisme? Hölderlin découvre une Grèce pindarique et orphique qui tranche avec la conception classique. En outre il assigne à l'hellénisme une tâche nouvelle : l'Hellade n'est pas une abstraction acquise à la vie éternelle; elle est un moment de l'histoire du monde, et un moment qui appartient au passé. Elle doit être un point de repère et un point d'appui pour construire notre monde à nous. Elle n'appelle pas Hölderlin, ne le retient pas.

Si elle nous sert d'étoile polaire, c'est pour lui tourner le dos et marcher d'un pas mieux assuré vers notre propre destin.

Quant à faire une étude de la pathologie de Hölderlin, c'est une tâche qu'il faut réserver aux spécialistes, surtout en une époque où se renouvelle la médecine mentale. Tâche d'ailleurs étrangère à la nôtre, car nous avons été amenés à montrer que la maladie de Hölderlin n'a eu d'autre influence sur sa personnalité que d'en interrompre prématurément le développement. La tension terrible de ses derniers hymnes, tension qu'il faut distinguer avec soin de sa démence, doit être attribuée moins à l'obscurcissement de sa conscience qu'à l'effort qu'il a dû fournir pour essayer d'arracher encore quelques lueurs à la nuit qui l'envahissait. Il ne pouvait entrer ni dans notre propos ni dans notre compétence de faire plus que de montrer la lutte et son enjeu, non l'obstacle lui-même, qui relève de la science médicale.

Chaque fois qu'on essaie d'isoler un aspect particulier de Hölderlin, l'analyse prête à un développement dangereusement facile et qui se révèle faux s'il tend à dissocier une personnalité aussi complexe, mais aussi cohérente.

Car le caractère de Hölderlin n'est pas divers et fuyant, indécis et fluide, mais au contraire ferme, d'un contour précis; toutes ses réactions présentent une constance et une pureté exceptionnelles.

Sous le devenir de l'homme et de l'œuvre nous avons vu partout se dessiner un être profond et permanent qui, se mani-

1. Nous ne nions pas que la forme de pathologie de Hölderlin ait pu influencer son talent de façon positive. Alexander Mette a fait des rapprochements frappants entre certains textes dus à des schizophrènes et le style de Hölderlin. Il faut noter d'ailleurs que l'un des malades examinés est un fervent admirateur de Hölderlin dont il cite *Hyperion* — fait que l'on ne peut éviter d'interpréter, soit en supposant le malade influencé, soit en le supposant attiré par un style avec lequel il se sent des affinités. Par ailleurs les rapprochements de Mette sont quelquefois plus frappants encore qu'il ne le croit, par exemple lorsqu'il cite le texte écrit en français par un malade allemand, texte dont le style ressemble beaucoup au style français de Hölderlin; et dans le fait même d'écrire en une langue étrangère on peut voir un symptôme.

Mais il nous semble que ce n'est pas l'influence de la maladie qui fait la valeur de Hölderlin — le livre de Mette le prouve : quand il ne resterait que ce trait pour distinguer Hölderlin des schizophrènes cités, Hölderlin apporte des valeurs vraies alors que les malades n'en apportent pas.

Donc pour ce qui est essentiel en Hölderlin la pathologie, tout au moins la pathologie classique, n'est pas d'un réel secours. Reste à savoir ce que donnerait une étude psychanalytique.

festant sous des aspects variés, suit sa ligne et persévère dans son être. Des forces qui se composaient en systèmes divers s'est dégageé une constante.

C'est la qualité de cet être profond, le relief avec lequel il se dessine, le son vrai qu'il rend toujours, la valeur de son attitude en face des choses qui, plus encore que le beauté de ses vers, ont finalement attiré l'attention sur Hölderlin et lui font mériter la place qu'il occupe désormais.

LA VOLONTÉ DE STYLE.

Nous n'éluderons pas une question qui, pour être mal posée, n'en hante pas moins souvent ceux qui abordent Hölderlin. Doit-on le ranger parmi les classiques ou parmi les romantiques? La question est loin d'être tranchée : dans deux études récentes et parues au même moment, Werner Deubel fait de lui le type du romantique opposé à Goethe, tandis que Kommerell le range, en quelque sorte par définition, parmi les chefs de file du classicisme allemand, sans que pour cela leurs conceptions de Hölderlin s'opposent. Résoudre la question en disant que ce qui est classique en Allemagne, c'est le romantisme, n'est qu'un tour de passe-passe.

Souvent les critiques ont annexé Hölderlin au romantisme, le considérant comme un enfant perdu, un rejeton égaré de la souche romantique¹. Bien des détails justifient leur opinion. Chronologiquement il est à peu près le contemporain de la pre-

1. Sans doute faut-il se garder de confondre le romantisme et les romantiques. Si le romantisme est une doctrine littéraire bien caractérisée, il ne faut pas oublier que les hommes qui la représentent ont eu dans l'application beaucoup de souplesse. Alors que la doctrine est rigide, les poètes sont humains; ils gardent toujours le contact sinon avec le rationnel, du moins avec le bon sens, avec l'aspect classique et humaniste de la culture. Il importait, comme l'a fait M. Rouge (voir en particulier l'introduction de son ouvrage sur *Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme allemand*, et un article sur *Le Culte et la culture du moi*, dans la *Revue de Métaphysique et de Morale* 1934) de montrer que « les romantiques sont trop souvent victimes des définitions qu'on a données du romantisme. Trop souvent on cherche dans leur vie et leur œuvre ce qui peut confirmer l'idée qu'on se fait de leur doctrine, alors que l'étude impartiale des faits devrait au contraire corriger ce que les définitions ont de trop rigide et de trop absolu. » S'il arrive souvent que Hölderlin rencontre les romantiques, ce n'est pas, en général, sur le plan de la doctrine, mais sur le plan humain.

mière tradition romantique allemande. Brentano et Arnim ont été parmi ses premiers admirateurs. Bettina Brentano nous a laissé de lui un portrait qui est un témoignage émouvant, et qui fait de lui un romantique. L'attirance de la nuit, de la mort, une certaine liberté créatrice dans le maniement de la langue et du vers, surtout la musicalité profonde du lyrisme sont généralement l'apanage du romantisme.

Mais la nuit, la mort ne sont pas pour Hölderlin des fins dernières; son attirance pour la Grèce antique est une manifestation de son amour pour la lumière et la vie; au lieu de voir, comme les romantiques, dans l'architecture une « musique figée », il exige de la musique qu'elle soit construite, bâtie comme un édifice.

Théoricien de l'art et de l'existence comme les romantiques, il est impossible, en dernier ressort, de l'apparenter étroitement à eux; ainsi le goût de la magie, l'atmosphère chrétienne, l'ironie, lui sont étrangers.

L'hostilité foncière et irréductible de son tempérament envers le romantisme se manifeste de façon caractéristique sur un point : sa volonté de style. Quoique moins nettement qu'en France, où les contraintes classiques furent incomparablement plus lourdes, en Allemagne aussi le romantisme se présente comme un mouvement de libération. La technique est pour lui un outil dont le maniement parfait doit faire oublier l'existence. Il vise à la virtuosité.

Au contraire Hölderlin est un ouvrier laborieux, et qui ne fait pas mystère de son effort. Il ne cherche pas une technique de l'inspiration, mais une technique de la mise en œuvre. Constamment en souci de son instrument, il rêve d'établir une poétique aussi stricte que la rhétorique des Anciens. L'inspiration sans doute n'est ni seconde, ni secondaire. Mais elle passe aussitôt au laminoir de la réflexion technique, non pas une réflexion comme peut la connaître un romantique, qui est un regard jeté sur l'atelier, le dédoublement du poète en acteur et spectateur, mais une réflexion pratique qui cherche les moyens de tirer le meilleur parti de l'inspiration. Sa poésie ne marque pas une

volonté de libération, mais une volonté de discipliner. Ce qui le frappe chez les Grecs, c'est sans doute leur passion, mais c'est surtout la façon dont ils l'astreignent à une règle. Ce qu'ils ont fait, il voudrait le refaire pour l'Allemagne : découvrir les lois du langage poétique, inventer les règles qui font de la poésie non le jeu hasardeux de l'inspiration, mais une tentative laborieuse et assurée. Il ignore la réussite géniale, il ne veut pas croire au miracle spontané, il ne croit qu'au miracle que l'on peut reproduire à volonté, à force de science et de patience. Le voilà donc formellement hostile à l'essence même du romantisme, qui est par principe génie, facilité et goût de la mystérieuse virtuosité.

Si Hölderlin s'inspire de l'exemple grec, ce n'est pas pour l'imiter dans le détail. Il ne croit pas à l'existence du Beau abstrait qu'il faudrait découvrir. La beauté est pour lui quelque chose que l'on crée; il conçoit qu'on puisse l'atteindre par d'autres voies que les siennes. Le « canon » n'est pas une découverte, il est une invention que chaque civilisation doit refaire pour son compte. Ce qui importe, ce n'est pas la fidélité à tel ou tel style, c'est la volonté de style.

Plutôt qu'aux romantiques, Hölderlin s'apparente à ceux qui fondèrent une forme d'art, à Pindare, à Pétrarque, à Michel-Ange peintre de fresque, à Mozart auteur du *Don Juan*. Pas plus qu'eux il n'oppose la Nature et l'Art — opposition qui ne peut naître que dans des esprits lassés, révoltés par une tradition rigoureuse et vétuste. Or Hölderlin n'est en réaction que contre l'anarchie des arts et l'absence de style. L'art s'ajoute à la nature, c'est elle encore qui se prolonge, qui ingénieusement se perfectionne : selon le mot de Bacon, *homo additus nature*. Hölderlin est dans la position non de ceux qui réagissent contre le classicisme, mais de ceux qui essaient de constituer un classicisme. Sur beaucoup de points, si l'on veut à tout prix lui trouver un parallèle en France, c'est aux poètes français du xvi^e siècle, du xvii^e siècle

1. Sur la discipline que Hölderlin s'impose et sur la rectitude de sa démarche, voir Herbert Cysarz : *Unbeirrt und unverdrossen schreitet er nach vorn, der Reflexion eine eherne Selbstzucht entgegensetzend. In grossartige Tiefen dringt der Konflikt zwischen Sehnsuchtsblut und Schwabenhärte*. Herbert Cysarz, *Erfahrung und Idee*, p. 162.

à son début, à Ronsard, à Malherbe qu'il faudrait songer, plutôt qu'à Chénier par exemple, qui est un classique attardé, un post-classique. Comme eux il prend des libertés avec une langue qu'il lui paraît nécessaire de former. Comme Ronsard d'ailleurs il se met à l'école de Pindare. Jamais le souci technique ne le laisse en repos, et il s'en faut de peu quelquefois qu'il n'atteigne à la préciosité. Comme à tous les artistes créateurs de leur style les questions de forme les plus extérieures — rime, rythme — se posent à Hölderlin avec acuité. Autant que de « dire quelque chose », il est préoccupé de donner une forme à ce qu'il dit. Il est suffisamment primitif encore, il se sent travailler sur un terrain assez neuf pour ne pas avoir peur de tomber dans l'artifice et pour chercher à donner à l'inspiration spontanée une forme aussi rigoureuse que possible sans craindre de s'éloigner de la nature.

N'ayant pas l'obsession du naturel, il poursuit sans arrière-pensée sa recherche de la forme. Il est garanti contre le risque de formalisme par la puissance et la spontanéité de son tempérament; de plus, étant lui-même le créateur de sa forme, celle-ci est jeune encore, vivante, souple en dépit de sa rigueur parce qu'elle est à l'état naissant, qu'elle n'a rien d'emprunté. Il peut pousser jusqu'au bout son souci d'exactitude formelle sans risquer d'attenter au naturel et à la spontanéité.

Est-ce à dire qu'il s'érige en législateur? Certes non. Son effort est en ce sens tout différent de celui d'un classique à la Boileau. Il n'affirme pas qu'il n'y ait qu'une façon de bien écrire; il n'affirme même pas (nous tenons compte non seulement de ses propos doctrinaux, mais des affirmations implicites contenues dans son œuvre poétique) qu'il faille, pour atteindre à une forme belle, se conformer à une loi. Alors que le classicisme comporte l'adhésion à un ordre, à un style déjà existant, l'esthétique de Hölderlin est beaucoup plus morale, plus subjective. Elle n'est que le refus à la complaisance, l'exigence d'une discipline pour la vertu de la discipline en elle-même. S'il emploie le mot de loi, ce n'est jamais qu'à propos d'un poème particulier : *das Gesez dieses Gesanges*, et s'il veut que chaque poème obéisse à une règle, il ne songe pas un instant à ce que tous les poèmes obéissent à la

même règle. La règle devient alors quelque chose de très subtil, comparable plutôt à l'exigence rythmique du musicien qu'à l'exigence législative du juriste.

Poète à la fois spontané et virtuose, il se refuse à être jamais l'un sans l'autre, à dissocier les deux termes. Pas plus que la virtuosité, la spontanéité n'est en elle-même une vertu, du moins elle n'est pas une vertu suffisante. Surtout elle ne veut pas dire abandon, relâchement. Si impérieuse que soit son inspiration, jamais Hölderlin ne la laisse s'imposer. Il se refuse à l'expression directe et transpose toujours.

Nous remarquons en lui une certaine pudeur qui l'empêche soit de parler à la première personne, soit, lorsqu'il le fait, de se livrer tout entier. Ce refus de se livrer est chez lui plus qu'un sentiment, il correspond aussi à la volonté de l'artiste. Le travail du poète a pour but de débarrasser l'émotion de son caractère privé, personnel, qui la rend périssable, d'en tenir secrète la source, pour la fixer ainsi épurée en une forme qui lui assure la permanence, la valeur poétique. Nous avons quelquefois retrouvé à travers les transpositions la source intime de son inspiration et vu avec quel soin il la dissimulait pour ne livrer aux siècles qu'un poème parfaitement élaboré, détaché de la personne de son auteur.

La même volonté de style qui se trouve dans l'œuvre, nous la constatons dans la vie de Hölderlin. Lorsqu'il met en épigraphe de son roman la phrase inscrite sur la tombe d'Ignace de Loyola : *non coerceri maximo, contineri tamen a minimo*, cela exprime bien l'intention qu'a le poète d'imposer une forme à l'inspiration, et la conviction que cela peut se faire même avec rigueur sans nuire à la grandeur de l'inspiration ; mais cela est aussi et avant tout une règle de vie. C'est la maxime de Hölderlin, qui a toujours prouvé sa ferme volonté de vivre avec style.

Cette notion d'un style intérieur est délicate à saisir : Hölderlin n'a pris ni les siens ni la postérité pour confident ; il ne nous a pas laissé un *Henri Brûlard*. Mais il n'a échappé ni à Nietzsche ni à George que sous son enthousiasme cette notion est fondamentale. Il a tout sacrifié à son métier de poète. En ce sens son

existence est réussie; lui-même a dû à travers toutes les souffrances en avoir le sentiment, et être satisfait d'une si exceptionnelle fidélité à la ligne qu'il s'était tracée.

Non point qu'il ait sacrifié sa vie à son œuvre; il n'a pas fait deux parts, et sa vie est encore un des aspects de son œuvre, comme son œuvre n'est qu'une manifestation de son existence. Il a toujours eu le souci du vivant, il a voulu une esthétique, une morale, une société vivantes. Il n'a jamais voulu donner à la vie — donc pas à la sienne propre — une valeur extérieure à elle-même : un dogme, une œuvre, ou quoi que ce soit de cet ordre. Son respect, son amour de la vie sont infinis. S'il a voulu la soumettre à une discipline, ce n'est pas à une règle extérieure, brutale et incompréhensive, mais à un ordre spontané. Il n'a pas admis que la vie ait d'autre loi que celle qu'au fur et à mesure elle s'impose à elle-même, mais il lui a fait un constant devoir de garder le contrôle de soi.

C'est cela qui se retrouve dans sa vie et dans son art et que, sur les deux plans, nous avons nommé sa volonté de style. Cela n'est pas romantique.

Ce n'est pas classique non plus. Et par ailleurs le goût de Hölderlin pour la lumière, le don architectural, la sensibilité plastique ne sont pas à eux seuls suffisants pour faire de lui un classique, surtout en un pays où le classicisme est représenté de sa façon la plus pure par les *Élégies Romaines*. L'hellénisme de Hölderlin prépare la voie à celui de Nietzsche; il a découvert un hellénisme orphique bien différent de l'apollinisme de Winckelmann et de Goethe. Hölderlin, avant Nietzsche, a discerné ce qu'il y a de musical et de tragique dans le miracle athénien.

De plus, si le style de Hölderlin est architectural, il se distingue de celui de Goethe qui vise au monumental. Le classicisme comporte un cadre social — ainsi Weimar. Il est une école, un ordre collectif. Or Hölderlin n'a appartenu à aucune école, il n'a pas non plus fait école. Comme d'autre part on s'accorde à réserver à Goethe et à Schiller le nom de classiques, on pourrait rapprocher Hölderlin des poètes — nous avons nommé Pindare, la

Pléiade, on peut y joindre Pétrarque et Gongora — qui ont comme lui marqué une volonté de style, tenté de créer un ordre, mais qui n'ont pas été suivis, et nommer préclassiques ces précurseurs de classicismes manqués.

LA PENSÉE POÉTIQUE.

Lorsqu'on veut essayer de situer Hölderlin dans l'histoire des idées, on se heurte à une difficulté essentielle : on ne rencontre pas chez Hölderlin des idées, mais des pensées. Ce que l'on voudrait nommer « idée » reste chez lui lié à sa forme d'esprit, même à son caractère, à ce qu'il y a de moins intellectuel dans son tempérament, à sa forme de sensibilité. On ne rencontre chez Hölderlin qu'une pensée vivante, personnelle, concrète. C'est trahir le poète que de détacher sa pensée du terrain sur lequel elle a germé, d'en faire une idée impersonnelle. S'il y a chez lui des idées, ce sont des idées de poète, plus importantes par l'acte qui les pense que par leur contenu abstrait.

Non qu'il faille leur dénier toute valeur intellectuelle. Selon Descartes même, il n'y a de pensée vraie que celle derrière laquelle toute la personne s'engage.

Mais à coup sûr Hölderlin n'est pas un philosophe, et il nous paraît difficile qu'on puisse jamais donner à sa pensée une valeur philosophique au sens que l'école donne à ce terme. La valeur de ses idées tient surtout à ce qu'elles ont été pensées par lui. Elles comptent moins en elles-mêmes que par la façon dont elles s'enchaînent dans l'esprit de Hölderlin et par l'édifice spirituel qu'elles forment.

Cet édifice n'est pas logique mais poétique. Les idées peuvent être reliées entre elles autrement que par des articulations logiques; elles peuvent s'appeler l'une l'autre, s'enchaîner selon des lois de l'évocation aussi rigoureuses que les préceptes discursifs. Les idées, pour un être sensible comme l'était Hölderlin, ont un poids, un contenu émotif, ou plutôt une forme émotive : et c'est d'après cette forme, plus que d'après leur contenu abstrait,

qu'elles se relient et s'organisent. C'est là ce que l'on peut appeler une pensée poétique, la poésie étant une logique non euclidienne¹.

Cette logique que nous avons vue en action dans ses œuvres, rappelons-en les grandes lignes sur un exemple fondamental.

Hölderlin a souvent manifesté un esprit révolutionnaire. Par ailleurs il s'est préoccupé du suicide. Enfin le cycle des saisons, et surtout le retour du printemps, a retenu la sensibilité du poète. Il y a entre ces trois pensées un lien moins fait de logique que de parallélisme, et où pourtant se manifeste une sensibilité qui organise son monde intérieur de façon exacte.

La révolution, qui est la mort d'une forme d'État, est aussi la façon dont se régénère un peuple. Lorsque ses institutions ont vieilli, que son âme s'est desséchée dans des formes anciennes, il lui faut se livrer volontairement à la mort, brûler ses anciens dieux sociaux et retrouver dans les flammes une nouvelle jeunesse.

Pourquoi l'individu ne ferait-il pas de même? Pourquoi ne remettrait-il pas à la disposition de la nature les éléments dont elle a composé sa forme passagère et désormais sans valable raison d'être, plutôt que de prolonger par inertie une existence devenue, sous cette forme, inutile?

La nature n'en donne-t-elle pas l'exemple, elle qui chaque

1. Ernst Cassirer pourtant va jusqu'à attribuer une valeur philosophique à cette dialectique poétique de Hölderlin : *Der Pantheismus, den (Hölderlin mit seiner Zeit) teilt, nimmt bei ihm neue und eigene Prägung an, weil er aus dem Grunde seiner dichterischen Individualität quillt. Zwar verwendet er zur Darstellung dieses Pantheismus die Begriffe und Kategorien, die der philosophische Idealismus hierfür erschafft; aber sie gewinnen bei ihm, eben weil sie einen anderen Ursprung haben, zugleich eine neue Bedeutung. An die Stelle der Dialektik des Begriffes tritt immer reiner und bestimmter die Dialektik des Gefühls : die zugleich einheitliche und gegensätzliche Weltempfindung des Lyrikers. Er fühlt sein Ich im Saitenspiel der Welt nur als einen verklingenden Ton : aber noch im Verklingen bewahrt dieser Ton seinen unzerstörbar eigenen Klang. Die Individualität hebt sich nicht schlechthin in einem Allgemeinen auf; sondern sie weiss sich noch als ein selbständiges und eines, auch wo sie in das Leben des Alls übergeht und in ihm zu erlöschen scheint. So bewahrt seine Anschauung jene doppelte Richtung, die er in dem Molto, das er dem Hyperion vorstellt, bezeichnet hat : « non coerceri maximo, contineritamen a minimo divinum est. » Wenn Hegel in rastloser gedanklicher Arbeit die Dialektik des Allgemeinen und Besonderen, des Endlichen und Unendlichen zu lösen versucht, so bewundern wir dieses gewaltige Ringen, das die ganze Breite des geistigen Lebens umspannt und sie scheinbar aus der reinen Bewegung des Gedankens hervorgehen lässt : aber stärker und persönlicher berührt uns doch die Grundempfindung Hölderlins, die keine Lösung dieses ursprünglichen Widerstreits vortäuscht, sondern ihn nur nach seiner ganzen Tiefe dichterisch ermessen und darstellen will.* Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*, p. 152.

hiver détruit ses fruits, pour rendre aux fleurs du printemps une couleur brillante?

Ces relations d'analogie, quelquefois clairement désignées, le plus souvent implicites, sont fondamentales chez Hölderlin et reviennent avec constance.

De même nous avons vu s'imposer toujours à nouveau à sa pensée l'image d'un cycle ternaire dans toute forme de vie, qu'elle soit une vie individuelle ou une vie sociale. Hölderlin formule une loi des trois états. L'état primitif, l'état de nature, est simplement heureux. A un moment donné surgit la conscience, et c'en est fait du bonheur naïf : suit une longue période de conflits intérieurs, de déchirement, un tragique âge de fer qui se prolonge tant que le progrès de la conscience n'est pas achevé. Mais il vient un âge où la conscience parvient à l'harmonie, à une harmonie cette fois voulue et conquise, non plus donnée, comme l'était le bonheur primitif, et donc facile à perdre, mais assurée, certaine d'elle-même parce qu'elle se connaît. L'harmonie conquise est le troisième terme stable, parce que la conscience a une notion de l'équilibre qui lui permet de compenser les ruptures accidentelles; elle n'est plus à la merci des hasards du monde et de l'histoire.

C'est ainsi que Hölderlin voit évoluer les peuples de la primitivité à la sage législation, à travers mille conflits tragiques. C'est ainsi qu'il voit également se tracer l'évolution de l'individu, la sienne propre, de la naïve et bienheureuse enfance au bonheur reconquis par la maturité du poète maître de ses moyens, à travers une adolescence tourmentée par les conflits et les tensions que cause la prise de conscience.

Car Hölderlin, disions-nous, n'a pas pensé ses idées, il les a vécues. Mais Hölderlin lui-même attache plus de valeur à la pensée vivante qu'au produit des opérations intellectuelles. S'il est platonicien, ce n'est pas par une foi en des idées, mais en s'écriant : *Mein Plato!* Cela comporte le relativisme intellectuel : il ne poursuit pas un absolu indépendant de l'individu, échappant aux atteintes du temps. Il ne conçoit même pas un monde échappant à la loi de la durée, un monde où planerait un absolu libre de tout individuel. L'individu, chez lui, n'est pas uniquement

l'humain; Hölderlin individualise la nature même dans ses manifestations. Voilà ce que veut dire le mythe de la mort des dieux épars dans son œuvre. Les choses elles-mêmes, et les plus divines, sont soumises à la durée et à la loi de mort et de renouvellement.

Un des dons de Hölderlin est son sens tout particulier de la durée, de la perspective du temps, et de l'impossibilité d'y échapper. Lorsqu'il pense aux Grecs ou à l'avenir de notre monde occidental, il a toujours le sentiment très vif de se déplacer par la pensée à travers la durée. On a dit qu'il pleurait la Grèce en la considérant comme irrémédiablement perdue. Cela est vrai; jamais la Grèce ne s'est présentée à son esprit sans être accompagnée du sentiment du passé, donc de l'irrémédiable. Mais cela a sa contre-partie : il sait que l'avenir est dans la même mesure certain.

Lorsqu'il se tourne vers le passé ou vers l'avenir, la pensée de Hölderlin est ainsi soumise à une logique non pas formelle, mais historique; et le mérite d'avoir vécu et pensé, un des premiers sans doute, cette logique historique n'est pas l'un des moindres que nous lui reconnaissons.

Il a certainement contribué, au moins indirectement, à modifier l'image que notre époque se fait de la Grèce antique. La Grèce était un monde unique, elle était au centre de son univers dans le temps et dans l'espace; elle ignorait donc la dualité, la relativité, étant à elle-même son absolu. Nous qui avons découvert un autre continent, qui connaissons deux mondes civilisés, l'antique et le nôtre, qui savons qu'il n'y a pas *la* civilisation, mais *des* civilisations multiples et mortelles, nous avons le sens de la relativité, et par conséquent un sens de l'histoire inconnu des Grecs, sens de la relativité et sens de l'histoire qui doivent être la caractéristique du monde moderne.

Tel était l'hellénisme de Hölderlin. On voit combien il se distingue de celui d'un Winckelmann et même d'un Goethe qui considèrent l'expérience grecque comme toujours valable et qui voient en ses monuments un défi au temps, une valeur permanente. L'hellénisme de Hölderlin comporte un sentiment tout

opposé et qui l'oriente de façon décisive vers le monde moderne : l'expérience grecque est un fait historique, non un fait intemporel. Elle est là pour que nous sachions en tirer la leçon, nous qui avons la tâche de construire notre univers ; elle doit nous aider dans la prise de conscience.

L'hellénisme de Hölderlin est une expression de son amour de l'avenir et de sa confiance en lui.

Sans doute lorsqu'il compare les deux formes d'existence, l'antique et l'actuelle, est-il pris de désespoir, comme il arrive à l'adolescent déchiré de regretter la sereine et innocente enfance. Sans doute voit-il dans la Grèce une réussite technique (il s'agit de technique de l'existence) que nous sommes loin encore d'avoir approchée. Mais il ne se perd pas dans ses lamentations. Son sens de la durée, de l'irréparable, le retient de s'attarder en regrets. S'il retourne constamment vers la Grèce, c'est pour y trouver un encouragement et une leçon. Une leçon, car le poète en lui a beaucoup appris de Pindare et de Sophocle. Un encouragement, car il est bon, dans les moments de désespoir, de trouver un témoignage certain que l'humanité est capable de plus et de mieux que ce qu'elle nous montre aujourd'hui. C'est cette même valeur de témoignage qu'avait pour lui Suzette Gontard : même en notre époque, il est des êtres qui nous garantissent la possibilité d'une humanité meilleure. De toute façon Hölderlin — contrairement à une conception qu'on a eue trop longtemps de lui — n'est pas de ceux qui fuient le présent pour se réfugier dans un passé perdu ou dans un avenir inaccessible. Hölderlin est essentiellement présent.

Cette valeur accordée au présent, à la personne, est précisément ce qui empêche de prononcer le mot de religion à propos de Hölderlin, la religion étant essentiellement ce qui dépasse l'instant et l'individu. Et pourtant la religiosité de Hölderlin est évidente, flagrante dans le moindre de ses propos ; mais elle est moins la manifestation d'un contenu religieux de sa vie intérieure que la marque d'une certaine température, d'une certaine atmosphère de cette vie intérieure.

Il est curieux de voir Hölderlin retirer de ses études sur l'antiquité essentiellement une conception du monde moderne ; il est

non moins frappant de voir un être échapper à ce point à l'éducation pieuse qu'il a reçue et, nourri de christianisme autant qu'on peut l'être, se montrer par la suite aussi libre vis-à-vis de l'attitude d'esprit et du dogme chrétiens.

Il a horreur de ceux qui font de la religion un « métier », il a horreur des dogmatiques, la notion de surnaturel lui est complètement étrangère. Ce refus d'une religion organisée, distinguée de la primitive et simple nature, pourrait témoigner chez lui d'une « religion naturelle » dans le sens du XVIII^e siècle français. Mais l'idée de Dieu, d'un Dieu personnel ou même d'un Dieu panthéiste à la Goethe ne lui est pas familière, alors qu'à chaque pas se manifeste chez lui le sens du divin. Le divin seul existe, et la religiosité de Hölderlin consiste à en sentir fortement la présence là où ceux qui sont retenus par le dogme, par la religion positive, par la foi en un Dieu, demeurent insensibles.

Ce divin, il le sent partout dans la nature vivante; on voit se former peu à peu chez lui une mythologie naturaliste qui a son origine dans une très simple, mais profonde adoration des montagnes, des fleuves, de sources, des forêts. Le tour mythologique que de plus en plus il lui donne n'est qu'un costume poétique recouvrant une piété affirmée dès l'enfance. On peut voir ainsi se former et se transformer le mythe de l'éther, cette âme de la nature infiniment subtile et partout présente qui est comme la matière fondamentale d'où sont issues toutes choses créées : *Vater Äther!*...

Ce divin, il est aussi en l'homme; chacun de nous a son Dieu intérieur : *der Gott in uns*, auquel il doit un pieux respect, car c'est cela qui fait la valeur de l'homme; si notre époque est si terrible, c'est en raison de ce que Stendhal a plus tard nommé sa platitude : tant de gens font semblant de vivre, qui sont des cadavres ambulants; ils ont perdu leur âme, éteint cette flamme divine qui était en eux, et ils sont enlisés dans la médiocrité d'une existence qui, par une profonde aberration, va chercher hors d'elle sa raison d'être. En voulant sauver leur vie ils s'interdisent de la rendre vraiment vivante. Être parfaitement homme, cela comporte que l'on sauve ce qu'il y a de divin en soi.

Enfin, il y a aussi quelque chose de divin dans les collectivités : lorsque sont réunis des êtres qui s'aiment, amis, amants, compagnons d'armes, concitoyens d'une cité vivante, il y a entre eux une flamme, un Dieu qui est le leur : *und dieses sei unter uns Gott*¹. Ce que Hölderlin redoute dans toute forme organisée de société, c'est qu'elle impose à cette âme divine une forme qui l'asservit ; Hölderlin s'insurge contre ceux qui ont fait des liens de l'amour une chaîne sociale, contre ceux qui ont fait de la ferveur un rite, contre ceux qui ont fait de la société librement consentie une tyrannie ; et il ne connaît de remède que la nécessaire révolte, au nom de ce qu'il y a en l'homme de plus sacré : cette flamme divine, spontanée, personnelle et tendre. Il hait tout ce qui porte atteinte à la divinité présente en l'homme.

L'éloignement de Hölderlin pour la religion révélée ne vient pas d'un rationalisme voltairien. Tout éclairé qu'il est, son humanisme, au nom de la ferveur vraie, s'oppose à la religion constituée. Le divin est une chose individuelle, fragile, qui ne se laisse point commander ni porter sur la place publique. Son humanisme est une piété intime et fervente qui reconnaît le divin partout où il se trouve, et particulièrement en l'homme.

Car Hölderlin n'est pas de ceux qui font deux parts dans le monde, l'une bonne, l'autre mauvaise. *Alles ist gut*, tout est bien, voilà un principe profondément étranger à la religion commune. Ce qui le choque dans l'Église, c'est ce dualisme qui prétend supprimer une partie du monde, donc une partie de ce divin qui est partout présent. Il n'y a qu'un Mal, qu'un péché : celui de vouloir refaire le monde et en rejeter une moitié. Autant que la dualité, la duplicité est absente de son âme, et comme il repousse toute opposition fondamentale du bien et du mal, il se refuse à suivre des règles en prévoyant des exceptions, des faiblesses, des négligences, à distinguer le droit du fait. D'un caractère très entier, il a mené une vie extrêmement pure, sans jamais prêcher une autre pureté que celle à qui tout est pur. Il n'a connu et accepté que l'homme entier, intégral ; de sa vie intérieure les conflits de conscience,

1. V, 311. Lettre à son frère, 1801.

les déchirements, le dialogue sont absents, parce qu'il suit une ligne droite : celle que lui assigne son destin personnel, sans se préoccuper si cette ligne est ou non conforme à quelque ligne idéale. L'idée même de péché, encore présente au début d'*Empédocles*, va s'amenuisant : il ne connaît bientôt plus qu'un péché, le péché d'orgueil dont est coupable Empédocle ; mais ce péché se réduit vite au péché d'attentat au divin, et le seul péché commis en ce sens l'est par le prêtre et par le Roi. Empédocle se va purifiant, de plus en plus glorieux parce qu'il est de plus en plus homme et que tous les éléments hostiles l'un à l'autre s'intègrent dans sa puissante humanité. Son orgueil même n'est plus un péché, il est l'héroïsme du penseur seul en face de lui-même et du monde, dont le dialogue avec le destin finit par un accord, une réconciliation totale, une fusion.

Hölderlin a le culte des héros, des grands capitaines, des navigateurs ; d'Herakles à Buonaparte il les chante, avec une secrète envie. Mais il se sent plus proche des audacieux de la pensée, de ceux qui n'ont pas craint de porter la réflexion dans des régions interdites et dangereuses, de ceux surtout pour qui la pensée est un acte qui engage, et qui n'ont pas hésité à lui sacrifier leur existence : Empédocle, Socrate, Jésus, les Conventionnels. Hölderlin lui-même est en ce sens un de ces héros, il a tout sacrifié à sa foi, à l'affirmation de son tempérament.

Il a choisi de le faire en tant que poète. Il eût envisagé de le faire autrement, lui qui écrivait un jour à son frère, aux heures les plus troubles de la Révolution française, qu'il était prêt à jeter sa plume sous la table et à aller là où sa présence serait le plus nécessaire. Il n'y a pas si loin de lui à un Saint-Just par exemple, animé de la même confiance en son idée, de la même pureté terrible, de la même dureté passionnée¹.

Les circonstances, outre son tempérament, n'ont pas voulu

1. C'est à Robespierre que Kretschmer compare Hölderlin : *Robespierres Traum von Römertugend war ganz derselbe wie der Griechentraum Hölderlins. Auch der schüchterne, sanfte Robespierre hat gefühlvolle Gedichte dafür gefunden. Aber denselben Traum, den Hölderlin unter Bäumen und Blumen träumte, den träumte Robespierre auf dem Führersitz eines in rasender Fahrt begriffenen Staatswagens. Der Ton der zärtlichen arkadischen Hirtenflöte wird hier zum Signal blutigster Vernichtung.* Kretschmer, *Genia*, Menschen, p. 167.

qu'il devînt un politique; mais ces questions l'ont toujours préoccupé. Il n'a jamais perdu de vue le rôle social du poète, qui doit contribuer à fonder une nouvelle société, où la vie serait vraie, où le divin serait présent et respecté, où l'existence collective régénérée serait une constante fête mythologique en l'honneur de la vie : *Hier kann nun noch gesprochen werden über die Vereinigung mehrerer zu einer Religion, wo jeder seinen Gott und alle einen gemeinschaftlichen in dichterischen Vorstellungen ehren, wo jeder sein höheres Leben und alle ein gemeinschaftliches höheres Leben, die Feier des Lebens mythisch feiern*¹. Rappelons-le : ceci est écrit dans les années où se célèbrent à Paris les grandes fêtes de la Révolution française, la fête de la Fédération, la fête de l'Être suprême.

Cette collectivité régénérée, cette société nouvelle qui permettra au Dieu de chacun de s'épanouir librement, il la nomme *Hesperien* et la situe dans l'avenir du monde occidental. Sans doute il espère que c'est la Germanie, cette Belle au Bois dormant, qui renouvellera le miracle hellénique. Mais c'est là vis-à-vis de

1. « Il peut encore être parlé ici de la réunion de plusieurs en une religion, où chacun honore son propre dieu et tous honorent le dieu commun en des représentations poétiques où de façon mythique chacun fête sa vie plus haute, et où tous fêtent une vie collective plus haute, la fête de la vie. » III, 267.

A travers Hegel Hölderlin s'apparente de loin à Marx. Mais il ne faut user de ce rapprochement qu'avec la dernière prudence. En particulier il faudrait se garder de tirer une conclusion du titre d'un fragment publié par Zinkernagel : *Communismus der Geister*. Il s'agit d'un plan sommaire pour la constitution de nouvelles académies sur le modèle des grandes communautés spirituelles du moyen âge.

Hölderlin est un individualiste en ce sens qu'il a toujours redouté pour l'individu la contrainte collective. Le terme de la culture est pour lui la formation d'individus. Mais par ailleurs, loin de dégénérer en un culte de l'individu, Hölderlin croit que l'évolution n'arrive à son terme, que l'individu n'est vraiment lui-même, que lorsqu'il ne défend pas son originalité, lorsqu'il établit des contacts avec toutes les autres individualités. Sa croyance pourrait presque se résumer dans la formule paradoxale : c'est en essayant de perdre son individualité, tout au moins en la risquant, qu'on la forme. Pigenot décrit en termes heureux cette conception : *Es ist ein immer wiederkehrender Gedanke, dass die höchste Stufe der Bildung erst dann erreicht ist, wenn jedes Individuelle sich mit jedem anderen Individuellen harmonisch gebunden hat. Es braucht damit seine Eigenheit nicht aufzugeben. Es ist ganz im Gegenteil Hölderlins glühendster Glaube, dass im harmonischen Bunde mit all und jedem das einzelne nur gewinnen, in den eigenen Kräften gestärkt werden könne, indem es ihm jetzt erst möglich sei, sich an seinem besonderen Platze im Universum zu begreifen und alle befreundeten Arme wie eigene zu brauchen. Erst indem es sich gegen alles Nachbarliche und Fernste klar abgewogen hat, hat es sich selbst sicheren Halt gegeben, ist es nicht mehr in der Gefahr, sich zu verlieren oder sich — in der Verzerrung falscher Perspektive — zum Tyrannen aufzuspielen da wo anderer gerechter Machtbereich ansetzt. Pigenot, Hölderlin. Das Wesen und die Schau, p. 37.*

l'Allemagne une redoutable exigence plutôt qu'une confiance sur laquelle ses compatriotes seraient en droit de se reposer.

Songeant sans doute à Christophe Colomb, mais aussi à celui qui devra faire la découverte, l'exploration de notre univers spirituel, il jette une note sur le papier : *Flibustiers, Entdeckungsreisen als Versuche, den hesperischen Orbis, im Gegensatze gegen den orbis der Alten zu bestimmen*¹. Cette phrase le montre préoccupé d'un monde occidental, moderne, par opposition au monde antique. Il souhaite seulement aux Allemands d'être les héros de cette découverte.

Hölderlin n'est pas un prophète. Un certain ton dionysiaque, une atmosphère chiliaste ont pu faire illusion. Hölderlin est avant tout un réaliste et un sage. Un réaliste en ce qu'il a le sens de l'histoire, c'est-à-dire des nécessités du temps, des lois de la durée. Un sage en ce qu'il veut non pas vaincre ces nécessités — le vouloir serait vain — mais connaître ces lois et agir en conséquence. Ce rêveur a un sens aigu de la réalité, et pas seulement de la réalité du rêve. Encore faut-il préciser ce qu'est pour lui la réalité. Il la conçoit d'une façon toute relative et pragmatique; ce qui lui reste de Kant, c'est une importance prépondérante donnée non pas à une réalité objective, extérieure à l'individu, mais à la réalité interne, à l'âme dans la durée. Il affirme l'existence non d'une vérité unique, mais d'une vérité pratique, variable selon le temps et l'individu. La sagesse est de connaître les lois de la durée et de les suivre ou de les compenser suivant qu'elles vous écartent ou vous rapprochent de votre but, du destin que vous vous êtes reconnu. A la base de la sagesse holderlinienne il y a la connaissance de soi, des cycles auxquels est soumise la vie intérieure; et nous avons marqué souvent jusqu'où Hölderlin portait cette connaissance de soi. A partir de là, que chacun choisisse à chaque moment la voie qui le mène au but; Hölderlin

1. « Flibustiers, voyages de découverte comme tentatives pour déterminer l'orbis hespérien par opposition à l'orbis des Anciens. » IV, 393. — Ce nom de flibustiers est emprunté par Hölderlin soit à l'ouvrage d'Exmelin, *Histoire des Flibustiers*, 2^e édition à Trévoux, 1775, soit ce qui est bien plus probable, à celui d'Archenholz paru en Allemagne en 1803. Hölderlin avait dû être frappé par le courage inouï et le sens social de ces pirates et de ces hors la loi qui avaient fondé une véritable république basée sur une sorte de communisme fraternel.

se refuse à déterminer ou à laisser déterminer des règles de vie, respectueux qu'il est de l'inspiration, du divin qui est présent en chaque homme.

Ce sens des réalités ne tourne pas à un réalisme facile, car Hölderlin fait à chacun un devoir de suivre sa ligne, mais de la suivre jusqu'à l'épuisement de ses forces et de reculer les limites de ce qui paraissait possible. C'est ainsi que lui s'est aventuré dans les sphères dangereuses qui sont à l'extrême limite de la poésie et que, sans cesser d'être conscient, il les a reportées un peu plus loin. Que son audace lui ait coûté cher, que son aventure de « flibustier » de l'esprit l'ait mené jusqu'en un point où il n'y avait plus de retour, cela ne condamne pas son effort et ne signifie même pas qu'il ne l'ait entrepris en pleine conscience. Il a accepté son destin, mais l'a vaincu en allant volontairement dans la ligne qui lui était tracée et en parvenant plus loin qu'il n'eût été en s'y refusant. C'est ainsi qu'il faut marquer en lui la part de l'acceptation et la part de la volonté agissante.

Cette sagesse héroïque et aventureuse qui fait de la conscience et de la volonté les suprêmes vertus peut paraître surprenante à ceux qui ont les commentaires plus présents à l'esprit que les textes eux-mêmes. Pourtant elle n'est ni un accident dans la vie de Hölderlin, ni même le fruit d'une élaboration; elle est dès le début, et jusqu'à la fin, présente; elle est une persévérante affirmation de tempérament, le son que rend cette grande âme sous les coups du destin.

Ce n'est pas là une sagesse, dit-on, c'est une esthétique. Sur les qualificatifs on peut discuter. Il est certain que Hölderlin lui-même jugeait des êtres et des actes par le son qu'ils rendaient. On risque un malentendu en parlant d'esthétique, car ce mot évoque souvent l'idée d'un jeu. Hölderlin s'est rebellé contre l'emploi par Schiller du mot de jeu pour définir l'art. Dans son relativisme Hölderlin a connu un absolu : l'absolu sérieux avec lequel il a tout envisagé. Jamais il n'a consenti au moindre divertissement, jamais il n'a fait de concession à l'amusement. S'il s'est attaché à une solution esthétique du problème de l'existence, c'est qu'elle

lui a paru infiniment sérieuse, et il eût pu lui aussi faire dire à Prométhée : *Si je savais des choses plus graves, c'est celles-là que je dirais*¹.

LE TEMPÉRAMENT ET LE CARACTÈRE.

Qu'y a-t-il d'exact dans la notion qu'on a couramment d'un Hölderlin exalté, soumis à une alternance d'excitations enthousiastes et de dépressions pathologiques?

Il est indéniable que Hölderlin est un hypersensible, soumis à des alternances de dépression et d'élation, qu'un rien suffit pour l'entraîner au comble de l'enthousiasme ou dans les abîmes du désespoir. Cela est tellement évident, et il l'a si bien vu lui-même, qu'il n'est pas utile de s'y attarder. Il convient au contraire de discerner sous la versatilité la constance, la fermeté sous la labilité. Le caractère de Hölderlin n'est pas un caractère qui varie, mais un caractère constant qui comporte la variation, la diversité dans le temps — une diversité connue du sujet, consciente, et qu'il s'efforce de régler, de styler, de faire rythme². Sous le déchirement causé par les circonstances et par sa nervosité, il faut distinguer cette puissante affirmation du tempérament qu'est l'unité de son être.

Hölderlin est un tempérament entier, sans fêlures ni réserves. C'est un être d'une sincérité totale, qui ignore la feinte sous toutes ses formes : soit la fiction artistique — son roman est déplorablement peu romanesque, son drame manque d'action, et la part

1. André Gide, *Œuvres complètes*, III, 136.

2. Sur l'importance du rythme dans l'esthétique de Hölderlin, voir ce que dit Bettina Brentano dans son livre sur la Gûnderode, reproduit dans l'édition Hellingrath, VI, 381 et suiv. et Ernst Cassirer, en particulier dans le passage suivant : *Dies ist überhaupt die allgemeine Ueberzeugung, die Hölderlins Dichtung wie seine theoretische Aesthetik beherrscht : dass die immanente Rhythmik des Weltgeschehens im Dichten nur ihre Fortsetzung findet. Unablässig hat er — wie ein Bericht Bettinas uns lehrt — noch in der Zeit des Wahnsinns mit dem Grundgedanken seiner « Metaphysik des Rhythmus » gerungen : auch seine Anmerkungen zu den Uebersetzungen des Sophokles sind ganz von ihr durchdrungen und beherrscht. Es ist die reine Bewegung des Seins und der besonderen Naturgestaltungen selbst, die im Dichten ihren gesteigerten potenzierten Ausdruck findet. Der Strom des Lebens, den er rings um sich fühlt, verwandelt sich ihm in das « strömende Wort ».* Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*, p. 148.

de l'invention est très réduite dans son lyrisme; soit l'ironie romantique, le dédoublement et le retournement d'un Heine qui rit de se voir verser sincèrement une larme; soit le jeu d'un poète comme Schiller qui distingue le but proposé et la manière de l'atteindre, ou d'un Goethe qui domine souverainement réalité et fiction. Avec une persévérance souabe, Hölderlin est engagé tout entier derrière son propos. Son existence nous paraît extraordinairement simple et directe, sans hésitations ni retours, entièrement dévouée à une œuvre qui pour cette raison se prête comme nulle autre à une tentative pour connaître l'homme dans l'œuvre. Il est toujours totalement sincère — sauf lorsqu'un sentiment semblable à de la pudeur lui commande de se taire, ou du moins de voiler des sentiments intimes. Ce qui lui est personnel lui paraît, sous cette forme personnelle, incommunicable et sans intérêt pour autrui. Il faut, pour que cela puisse s'écrire, lui donner un tour d'objectivité par quelque transposition susceptible d'en faire un bien commun. Ce n'est donc pas absence de sincérité que l'absence, en son œuvre, de toute confession.

Sa sincérité n'est pas celle du confessionnal; elle n'est pas non plus celle de l'analyste. Il ne cherche pas à être sincère, il ne poursuit pas la chimère d'une connaissance de soi par un incessant retour sur soi, et plus particulièrement sur les éléments obscurs de soi. La sincérité chez lui est une certaine franchise du geste, la démarche d'un esprit qui va de l'avant, sans repentir, sans contrainte, sans appréhension. Elle est ce que Fénelon nommait la simplicité, dans ce beau passage que Hölderlin avait copié de sa main : *La simplicité est la droiture d'une âme qui s'interdit tout retour sur elle et ses actions; cette vertu est différente de la sincérité et la surpasse. On voit beaucoup de gens qui sont sincères sans être simples. Ils ne veulent passer que pour ce qu'ils sont, mais ils craignent sans cesse de passer pour ce qu'il ne sont pas. L'homme simple n'affecte ni la vertu, ni la vérité même, il n'est jamais occupé de lui, il semble avoir perdu ce moi dont on est si jaloux*¹.

1. Cité dans un éloge académique de Fénelon transcrit de la main de Hölderlin dans ses années d'école. VI, 513.

D'autres ont décrit cette âme juvénile, pure, noble, enthousiaste. On a dit son secret héroïsme, sa pudeur farouche, sa ferveur. Il faut ajouter à ce tableau bien connu quelques traits qui le complètent. Il faut rappeler ce culte qu'il avait de l'amour et de l'amitié. Les relations de personne à personne sur un plan vrai lui ont toujours été sacrées, et ce dont il souffrait en Schiller, c'était de sentir toujours lui échapper l'homme, de ne rencontrer que le poète, trop souvent même le théoricien. Ses amitiés ferventes, avec Sinclair par exemple, son amour immense pour Suzette Gontard ont joué un rôle dans sa vie aussi grand, même pour ce qui est de la formation de sa pensée, combien plus de son caractère — et nous savons combien celui-ci importe — que les influences littéraires ou philosophiques. Ce qu'il cherchait en Schiller, ce qu'il faillit trouver en Heinse, c'étaient ces relations de maître à disciple dont Platon lui donnait l'image, où deux personnes, deux caractères sentent passer de l'un à l'autre un courant de ferveur. C'était moins l'élément intellectuel que l'élément affectif de ces relations qui lui eût été précieux, moins les conseils que la tendresse d'un ancien pour son cadet. Or Schiller, au moment où il se délivrait de ses problèmes intérieurs, se souciait peu de retrouver chez son jeune compatriote exalté des difficultés qu'il jugeait être les mêmes que celles qu'il avait surmontées et qui ne l'intéressaient plus. Quant à Heinse, dont la robuste sensualité attirait Hölderlin parce qu'il sentait en lui-même cette sensualité, mais contrainte encore, et mal délivrée, leurs relations furent trop rares pour que l'auteur de l'*Ardinghello* pût avoir sur Hölderlin une influence autre que par l'idée que celui-ci se faisait de son aîné.

Il exerçait lui-même une surprenante puissance d'attraction, et à plusieurs reprises s'est constitué autour de lui un cercle de jeunes gens touchés par sa flamme : Neuffer et Magenau, puis Hegel et Schelling, enfin Sinclair et Böhlendorff, et même, dans sa folie, Waiblinger, pour ne nommer qu'eux. Ces amitiés qui l'entouraient, il les ressentait comme l'un des témoignages que toute vie n'est pas détruite, que tout espoir n'est pas perdu, il voyait en elles la force qui peut-être formera l'avenir : *Die Liebe*

gebahr Jahrtausende voll lebendiger Menschen; die Freundschaft wird sie wiedergebähren, dit-il dans *Hyperion*¹.

C'est là qu'il trouvait la force de faire le seul métier possible pour lui : celui de précepteur. Il était heureux de sentir des rapports personnels s'établir avec ses élèves, le fils de Frau von Kalb, Henri Gontard. Il a toujours eu tendance à considérer la vie comme une formation : éducation de soi, éducation des autres, éducation de tout un peuple. On ne peut contredire sur ce dernier point ceux qui voient en lui un nouveau *praeceptor Germaniae* : cela est dans la ligne de son être.

En dépit de tant de liens profonds, toujours reparaît chez lui un sentiment de solitude d'autant plus douloureux que la solitude lui est moins facile à porter. Ce sentiment est en relation étroite avec son sentiment tragique de l'existence. Le thème de a séparation, qui revient constamment dans son roman, est aussi un thème constant de son existence : *ein Scheidender*, celui qui quitte les êtres les plus chers, telle est la fatalité dont il se sent marqué; profondément attaché au monde et aux choses de la terre, aux personnes, il se voit arracher tout ce qu'il aime, tous ceux auxquels il tient le plus. Ils lui sont enlevés par les circonstances, et quelquefois par sa volonté : ainsi lorsqu'il s'enfuit de Homburg pendant une absence de Sinclair sans avoir prévenu son ami, ou même lorsqu'il quitte Francfort, alors que certainement quelques concessions lui eussent permis d'y rester plus longtemps. Mais il est pénétré de la fatalité qui pèse sur lui, il estime qu'il ne faut pas retarder l'inévitable et que sa volonté ne fait que prévenir une douloureuse nécessité. Nécessité qui n'en reste pas moins interne, et qui n'est sans doute pas sans rapports avec son état maladif, dont nous reconnaissons les premières manifestations précisément dans ses diverses fugues.

Étranger parmi les hommes, du moins quand il n'y a pas entre eux et lui des liens véritables, il se tourne souvent vers le paysage.

1. « L'amour a mis au monde des millénaires pleins d'hommes vivants; l'amitié les mettra de nouveau au monde. » II, 164. Comparer avec les vers de Goethe :

*Wer nicht die Welt in seinen Freunden sieht,
Verdient nicht, dass die Welt von ihm erfahre.*

(Tasso, vers 447 et suiv.)

La voix de la nature, dit-il, lui est plus familière. Encore faut-il voir la façon dont sa sensibilité se compose son paysage intérieur, la forme qu'elle prend.

C'est d'abord le paysage familier, les coteaux souabes, les vignobles, les grands vallonnements du Main et du Rhin, les bois ensoleillés — dans les villes, les ruelles tranquilles, les quais et les marchés, la simple activité des hommes dont alternent les travaux et les joies du repos bien gagné.

C'est aussi un paysage plus accidenté, celui qu'il avait connu en Suisse, un peu semblable au paysage grec tel qu'il l'imagine : pays de rudes montagnes, de vallées coupées et entourées de cimes solitaires et abruptes, pays de petits peuples aux mœurs simples et aux vertus républicaines. C'est aussi le paysage insulaire de la Grèce méditerranéenne tel qu'il l'imagine ; cette fois, un paysage purement inventé et pour lequel il ne connaît point d'autre modèle que l'*Ardinghello* et les Grecs ; et pourtant il est curieux de voir revenir constamment comme thème de son paysage poétique les îles de la Méditerranée, la Sicile, Salamine, l'Archipel, Patmos, la Corse même. On mesure ici comment la sensibilité de Hölderlin est moins qu'on ne pourrait le croire une sensibilité réceptive, assujettie au monde qui l'environne et aux impressions reçues. Hölderlin choisit ses amis, crée son atmosphère, construit son paysage. Les expériences subies, les circonstances données jouent un rôle moindre que cette sensibilité créatrice, poétique.

C'est là ce qu'il ne faut jamais perdre de vue à propos de la sensibilité de Hölderlin. Sans doute il était impressionnable à l'excès ; mais si les moindres choses, un échange de regards surpris dans son dos, un mot en apparence indifférent, pouvaient le jeter dans un état presque maladif, sa sensibilité poétique doit être distinguée de ce caractère impressionnable. Elle est même en opposition avec lui. Souvent il a indiqué que le poème est destiné à fixer le moment d'exaltation donné par un concours de circonstances, à stabiliser l'émotion. Il y a dans sa sensibilité poétique précisément une volonté permanente de faire choix de ce qui a un contenu émotif digne d'être retenu et transcrit.

De même qu'il y a une discrimination à faire entre sa sensibi-

lité réceptive et sa sensibilité créatrice et que toutes deux se rejoignent dans le poème, il y a une opposition parallèle et qui de la même façon se résout dans l'œuvre entre ce sens de la durée que nous relevions chez lui, d'une durée marquée par des cycles et des retours, et l'effort constant, le progrès continu de la conscience.

La vie intérieure de Hölderlin était marquée par des alternances de hauts et de bas, des retours périodiques de phases de dépression et d'excitation. Il connaît bien ce rythme de sa vie intérieure, il en fait le rythme de la poésie : il prend soin le plus souvent de retrouver à la fin d'un poème la tonalité du début : *Anfangston wieder*, note-t-il lui-même.

Mais s'il fait une règle d'art de ce rythme cyclique, il refuse de s'y soumettre, d'abandonner sa vie intérieure à ses phases lunaires. Il veut un progrès continu de la conscience vers une lucidité sans doute difficile parce qu'elle pénètre de plus en plus dans des zones excentriques, mal éclairées, mal explorées ; mais on est frappé de la rectitude de sa démarche, de la sûreté de son orientation, de la constance de sa discipline. Cette volonté de style, il l'applique aux plus intimes mouvements de sa conscience, que jamais il ne laisse divaguer. Hölderlin ne s'abandonne pas à l'improvisation et refuse toute concession à la trouvaille verbale ou à l'idée heureuse. Qu'il est loin d'un poète comme Péguy par exemple, qui savait par cœur son livre avant de l'écrire, mais qui, prisonnier de sa mémoire, était incapable de refuser la moindre inspiration verbale. Hölderlin n'avait que peu de mémoire, et cela le servait : chaque fois devant son ébauche il se retrouvait l'esprit neuf et jugeait s'il avait serré d'assez près l'idée qu'il se faisait, le but qu'il se proposait ; il remettait l'ouvrage sur le métier tant et si bien que souvent même une fois le poème imprimé il le reprenait et le sollicitait encore. Jamais un mot ne l'entraîne à être infidèle à l'idée, à l'intention. Une expression de lui est caractéristique à cet égard, celle de virginité du cœur : *Des Herzens Jungfräulichkeit*. Étant toujours tout entier présent, de toutes les forces de son âme, il vit intensément l'instant ; à chaque moment tout lui est neuf, les mots, les idées ; rien n'est

usé à ses yeux. Le don de Hölderlin est que la puissance de renouvellement qui est en lui se communique au lecteur, et on peut dire qu'il a par là régénéré la langue allemande. Chaque mot compte à chaque instant par sa triple valeur d'expérience personnelle, de force de suggestion sensible, de signification symbolique. Il donne ainsi aux choses évoquées, aux paysages, aux idées, aux sentiments une « présence » d'une surprenante intensité. Il n'a jamais écrit pour raconter quelque chose ou en se préoccupant de l'effet ; il n'a guère écrit pour un public ; à peine si, tout au début de sa carrière, il exprime l'intention d'écrire pour les femmes, ce sexe dont la sensibilité est plus belle que la nôtre. De moins en moins il songe au lecteur ; de plus en plus le fait d'écrire prend chez lui son entière pureté, toute considération extérieure étant écartée. Le passé, l'avenir qu'il évoque n'existent qu'en fonction de leur représentation actuelle et de sa puissance d'émotion.

Cela eût pu le mener à une dispersion totale, si Hölderlin eût été uniquement l'être impressionnable que certains ont cru. Mais l'unité de son œuvre et de sa personne est donnée précisément par le fait qu'à chaque moment il est présent tout entier et que sa sensibilité soumise aux cycles et aux alternances se subordonne à un tempérament vigoureux, à une forte volonté de progrès, à un constant effort vers l'unité de la conscience.

Si l'on voulait résumer sa personnalité poétique dans une formule, peut-être pourrait-on risquer celle-ci : un tempérament impressionnable à l'excès, doué d'une vie intense, soumis à des alternances qui le jettent d'un extrême dans l'autre, mais qui par un effort de caractère, par un constant retour à la lucidité, par une volonté de conscience et de contrôle, par la formation d'une sensibilité organisée, tend vers l'harmonie d'un style réalisée dans l'œuvre d'art.

L'APPORT DE HÖLDERLIN.

Ce qui subsiste de Hölderlin, ce n'est pas seulement une œuvre, c'est aussi une existence : l'image d'un homme. Son œuvre est souvent restée fragmentaire, en raison même de l'importance

qu'il y attachait. Tantôt il reprenait un ouvrage dont tout autre eût été satisfait, tantôt, ayant dit l'essentiel avant que l'ouvrage ne fût achevé, arrondi, il l'abandonnait, car seul l'essentiel lui importait. Il faut voir dans ce caractère fragmentaire autre chose qu'une défaillance ; simplement une certaine hâte lui faisant négliger ce qui ne lui paraissait pas central. Goethe travailla trois fois vingt ans avant de mener à bien son *Faust* ; Hölderlin n'eut guère que dix années d'une existence difficile, arrachée de haute lutte à la misère et à la maladie qui devaient finir par l'emporter, pour dire ce qu'il avait à dire.

L'apport de Hölderlin, celui dont témoignent ensemble sa vie et son œuvre, doit être situé dans le mouvement des idées de son époque.

En Allemagne comme en France le XVIII^e siècle finissant apporte une nouvelle façon de penser qui se retrouve sous des formes diverses chez Herder et chez Kant, Goethe, Schiller et Fichte, Schelling, Hölderlin, Hegel, les romantiques. Autant que les philosophes, les écrivains participent à ce renouveau, qui se marque moins par des idées que par des attitudes d'esprit neuves, et qui leur sont communes. La ressemblance de ces façons de penser échappait la plupart du temps à ceux qui étaient mêlés au processus de renouvellement et à qui les différences paraissaient plus frappantes que la communauté fondamentale de leurs attitudes. Pour nous qui voulons recomposer ce paysage selon ses grandes lignes, il faut faire choix d'une notion centrale.

Cette notion, c'est celle de la prise de conscience (*Selbstbesinnung*) qui peut se résumer dans la formule de Kant : *Ich als denkend Ich erkenne mich selbst als gedachtes Ich*. Cet effort pour faire de sa vie intérieure un objet, cette distance prise par rapport à soi se traduit chez certains par des essais d'une psychologie exacte, dont témoignent les *Wahrverwandtschaften*, chez d'autres — plus paradoxalement, mais les cheminements nous sont connus — par le relativisme moral qui, esquissé chez Hölderlin, fleurira chez Nietzsche, ou bien par le dédoublement romantique et l'ironie.

Schiller voit nettement la portée de cette « révolution coper-

nicienne » lorsqu'il distingue deux âges de l'humanité, celui de la spontanéité naïve et celui de la conscience. Cette « révolution » est l'un des cheminements du mouvement d'idées qui a abouti par ailleurs à la constitution des sciences exactes, qui est un retour au concret. C'est, en philosophie, le progrès de l'attitude critique sur l'attitude métaphysique. C'est chez Hölderlin, le plus lyrique et le plus enthousiaste des poètes, cette « impatience de toucher terre » que sentait si justement Challemeil-Lacour ¹, l'exigence d'une méthode poétique exacte, l'effort pour fonder une esthétique sur une psychologie rigoureuse.

Toutefois la prise de conscience ne s'effectue pas sans souffrance. La naissance de la conscience est un douloureux arrachement au sein maternel de la nature. Le relativisme moral de l'individu réduit à lui-même est à l'origine du pessimisme tragique qui est l'atmosphère dominante dans le xix^e siècle allemand.

Mais chez les tempéraments héroïques il est la source d'un optimisme que nous voudrions appeler méthodique. L'être réduit à lui-même, ne recevant plus de son milieu de raison suffisante d'agir, de croire à la valeur de l'existence, va de l'avant pour cette seule raison qu'un élan est en lui; toute chose, et l'existence en particulier, n'a pas besoin d'être justifiée; tout ce qui existe, du fait qu'il existe, est bon, et doit être accepté et intégré à la vision que l'on se fait du monde.

Ainsi toute contradiction qui se présente exige d'être résolue, et si l'opposition subsiste entre les contradictoires, il faudra trouver un troisième terme qui les dépasse et fasse leur union. Mais puisque toute existence est justifiée, aussi bien celle de la contradiction que celle de la résolution, il faut, pour n'avoir à supprimer ni l'une ni l'autre, les transporter dans le temps, dans l'histoire, en faire des termes successifs : thèse, antithèse, synthèse, en une alternance qui respecte à la fois l'unité et la diversité.

Voilà ce qui chez Hegel et chez Hölderlin est à l'origine de ce sens si nouveau du temps et de l'histoire qui les caractérise; voilà par quelle voie dialectique ils rejoignent l'intuition de Herder.

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1867.

Venus de points de depart différents, ainsi se rejoignent ceux en qui se manifeste le mouvement d'idées qui marque le tournant entre le XVIII^e et le XIX^e siècle.

Voilà qui apporte également la réponse à une question souvent posée : Hölderlin appartient-il au siècle qui l'a vu naître, ou au siècle suivant ? Il semble que sa position avancée dans ce tournant d'un siècle à l'autre doive l'emporter sur la considération que ses écrits sont pour la plupart antérieurs à l'année 1800, et le faire rattacher au siècle qui l'a compris parce qu'il se comprenait en lui.

Il ne suffit pas de montrer en quoi il s'apparente à son époque : il faut encore le mesurer à quelques-uns de ses contemporains, pour voir quelle est la note propre qu'il apporte. En tout premier lieu c'est de Schiller qu'il faut le rapprocher, sa première et sa plus grande admiration, son guide le plus ancien. C'est avec Schiller qu'il fait les premiers pas dans la voie qui doit prolonger dans la poésie, et l'esthétique en général, la façon de penser kartienne — et la renouveler. C'est Schiller — le Schiller de *Don Carlos* — qui lui inspire ses premiers enthousiasmes, et, dans une atmosphère intellectuelle et héroïque, cette conviction que la pensée est une forme de l'action, et non pas peut-être celle qui demande le moins de courage. En un Schiller non encore arrivé, un Schiller qui n'avait encore conquis ni Goethe, ni soi-même, et qui n'était pas encore pressé par la volonté de réaliser une œuvre avant une mort devinée prochaine — en ce Schiller-là il trouvait une température intellectuelle qui lui était un climat favorable.

Mais il quitte bientôt, comme à regret, les traces du maître. Il semble deplorer en silence que Schiller se soit arrêté à mi-chemin et qu'il lui faille, lui qui eût aimé être disciple, poursuivre seul cette route.

Hölderlin ne se résigne pas à croire définitif le dualisme schillérien : naïf et sentimental, nature et art. Il veut lui substituer un rythme ternaire ; à la lutte il donne pour terme la résolution, l'accord. Il est exact d'ailleurs que Schiller lui aussi concevait ce mouvement ternaire : harmonie, scission, harmonie nouvelle. Mais Schiller était plus préoccupé de théorie et Hölderlin plus impatient de réaliser à l'instant le troisième terme, l'harmonie

nouvelle, sur laquelle il met l'accent. Il veut que la théorie aboutisse sans délai à une réalisation au moins provisoire de la « réconciliation » : le poème, qui préfigure l'avenir et le prépare. Plus que Schiller, Hölderlin a l'amour de la vie et s'inquiète du retour de la pensée vers les choses vivantes ; ce dont témoigne le vers :

Wer das tiefste gedacht liebt das Lebendigste.

Ce sentiment le rapprocherait de Goethe et de son respect pour toute vie, pour tout ce qui existe. Il n'est ni injuste pour Goethe, ni dangereux pour Hölderlin de les mettre sur le même plan, comme le fait Werner Deubel dans un excellent essai sur la religiosité de Goethe et de Hölderlin. Tous deux selon lui représentent un monde spirituel totalement différent du monde spirituel du christianisme et de son résidu philosophique qui est l'idéalisme. En face d'une forme de pensée dualiste qui oppose le bien et le mal, qui fait une discrimination dans les choses données et prétend refaire le monde à l'image de l'esprit, Goethe et Hölderlin ont tous deux un égal respect de l'existence de la nature spontanée et vivante, qu'on ne doit pas mutiler par des discriminations arbitraires. Mais nous ne suivrons pas Deubel lorsqu'il condamne au nom de la spontanéité primitive l'effort vers la conscience, qui chez Hölderlin est si frappant, et fort bien justifié, du point de vue même de Deubel : l'esprit, la conscience est l'une des forces naturelles — Hölderlin le dit expressément — en cela aussi spontanée, aussi légitime, que les autres forces de la nature ; et puisqu'elle est la force propre de l'homme, et de certains hommes, il est du « devoir naturel » de ceux-ci de cultiver cette conscience et de la pousser le plus loin qu'ils peuvent.

Il convient sans doute de réagir contre certaines tendances platement rationalisantes et de rattacher Goethe et Hölderlin aux forces obscures, élémentaires, originelles. Dans la conscience elle-même Hölderlin sentait toute proche encore, et active, cette source obscure et tragique.

Mais — et c'est là que la position de Hölderlin diffère de celle de Goethe — Hölderlin se livre tout entier au tragique de l'exis-

tence. Goëthe, qui côtoyait l'abîme, en détournait le plus souvent sa pensée; la présence des forces obscures était trop proche pour qu'il portât les yeux sur elles, ou du moins pour qu'il fit de leur fréquentation un but. Il les sentait près de faire irruption et leur entrebâillait seulement une porte bientôt refermée. Hölderlin au contraire s'est livré à elles — en pleine lucidité toutefois. Non qu'il se soit abandonné au démon; il a imité moralement le geste d'Empédocle qui avec un esprit presque scientifique se jette dans le cratère de l'Etna. Alors que Goëthe prolonge une existence et une œuvre au delà des limites humaines ordinaires, Hölderlin s'écrie :

Einmal lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

Hölderlin a mis en acte sa religion de l'héroïsme; c'est en cela aussi qu'il se distingue de ses contemporains et amis, les philosophes Hegel et Schelling¹. Il a vécu ses idées; il n'a estimé les idées que dans la mesure où elles sont un acte, au moins un acte de la pensée. C'est Achille philosophe, Achille né pour peu de jours, *μικροβίωτος*, qui veut que son existence ait une signification : il exige de comprendre sa vie, mais il veut aussi que ses idées aient la vertu d'un dévouement. L'identité des contradictions, Hölderlin l'a conçue moins clairement que d'autres, mais il l'a vécue et réalisée dans son existence et dans son œuvre.

Éloigné des philosophies quelles qu'elles soient, criticisme kantien, idéalisme fichtéen, logique hegelienne, qui prétendent reconstruire le réel, Hölderlin considère que le rapport de l'homme

1. Il est difficile de déterminer quelle part Hölderlin a eue dans la formation de l'idéalisme philosophique. On a publié en 1917 un fragment philosophique (voir Bibliographie, Franz Rosenzweig, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*) qui est de la main de Hegel, et qui contient l'esquisse programmatique d'un système philosophique. On pense devoir en attribuer la paternité soit à Schelling, soit à Hölderlin. Hegel n'ayant fait que le transcrire. Il y a des arguments en faveur des deux attributions possibles. Strauss s'oppose à Wilhelm Böhm, qui veut reconnaître l'inspiration de Hölderlin. Cassirer suppose que Schelling a mis au point des idées exprimées par Hölderlin de façon poétique. En tout cas on peut adopter sa conclusion : *So war es Hölderlin immer und überall, gegenwärtig, der Philosoph des deutschen Idealismus, nicht nur in seinen eigenen Resultaten, sondern auch in seinem Wesen, in seinem Werden, in seinem Sein und in den letzten persönlichen und sachlichen Motive dieses Eindringens.* Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*, p. 112. En effet, même si Schelling était l'auteur du texte en question, nous ne pouvons oublier que celui-ci date de 1796, une époque où les relations entre Hölderlin et Schelling étaient très étroites, et leurs échanges fréquents.

au monde est celui d'un don réciproque et sans réserve. Mais ne trouve-t-on pas chez Hegel aussi cette acceptation du donné? N'est-ce pas lui qui écrit : *Comprendre ce qui est, c'est la tâche de la philosophie, car ce qui est, c'est la raison. En ce qui concerne l'individu, on est toujours l'homme de son époque; et ainsi la philosophie elle aussi est son époque, exprimée dans la pensée. Il est aussi vain de s'imaginer qu'une philosophie pourrait dépasser son monde présent que de croire qu'un individu pourrait dépasser son temps. Si sa théorie le dépasse en effet, s'il se bâtit un monde comme il devrait être, alors ce monde existe bien, mais seulement dans sa pensée — une matière molle dans laquelle on peut arbitrairement graver tout ce qu'on veut. Et on lit un peu plus loin cette célèbre condamnation des prétentions de certaine philosophie : Pour dire encore un mot du raisonnement qui nous enseigne comme le monde devrait être, il est certain que la philosophie arrive de toute manière trop tard. En tant que pensée du monde elle n'apparaît dans le temps que lorsque la réalité a achevé son développement et qu'elle a terminé ses apprêts. Ce que nous enseigne l'idée, l'histoire, elle aussi, nous le montre nécessairement; quand le réel arrive à maturité, alors seulement l'idéal s'oppose à lui, il se bâtit un monde sous forme d'empire intellectuel qui est le même que celui du réel, conçu dans sa substance. Quand la philosophie se met à peindre — en grisaille — c'est qu'une forme de vie a vieilli, et par la grisaille on ne peut la rajeunir mais seulement la comprendre; ce n'est qu'au crépuscule que la chouette de Minerve prend son vol*¹.

Ce don mutuel de la nature et de l'homme, que l'homme pour sa part achète de son dévouement, du sacrifice de sa personne, c'est cela qui devait séduire Nietzsche, qui dit un jour : *Ich liebe den, dessen Seele sich verschwendet; denn er schenkt immer und will sich nicht bewahren*. C'est cette vertu d'enthousiasme et de sacrifice qui a permis à Hölderlin, puis à Nietzsche de redécouvrir dans la Grèce antique, par affinité, une tension tragique, un drame que le classicisme moderne ignorait². Que Nietzsche ait ou non

1. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. (Œuvres, 1854, VIII, 18).

2. Nous renvoyons aux pages que dans ses *Précurseurs de Nietzsche* Charles Andler a consacrées à Hölderlin auteur de l'*Empedokles*, ce drame « candide et éloquent » lorsqu'on

reçu de Hölderlin la révélation d'une Grèce présocratique, qu'il lui ait ou non emprunté pratiquement sa distinction de l'apollinien et du dionysiaque, cette distinction, cette notion de ce qu'il y a de musical dans le style grec même une fois arrivé à l'architecture est incluse dans toute la connaissance qu'a eue Hölderlin de la Grèce antique.

Si par là Hölderlin doit être rangé parmi les précurseurs de Nietzsche, il est un autre de ces précurseurs dont le sort est étrangement parallèle : Kleist lui aussi refusa de servir un État qu'il n'approuvait pas ; lui aussi, il sacrifia son existence sociale à l'idée qu'il se faisait de l'existence tout court ; lui aussi, il finit tragiquement, après avoir au passage inquiété Goethe. Comme pour Hölderlin, comme pour Stendhal, le renom de Kleist devait subir une éclipse d'où il est sorti, plus glorieux d'avoir jusqu'à Nietzsche évité l'usure que font subir des admirations intempestives¹. Mais le Souabe Hölderlin diffère de l'officier prussien par son sens du temps, de la maturation nécessaire : il se défend d'être impatient ; il sait, l'expérience grecque lui a appris que les peuples et les œuvres se forment dans un silence favorable ; le destin heureux des Athéniens fut d'être si longtemps ignorés : Homère les connaît à peine. Il faut à l'homme une enfance paisible, une formation lente et calme qui lui donne le pouvoir sur lui-même, où se forme sa force et sa discipline. Il en est de même des peuples. L'élément obscur et tragique de l'âme grecque, de Pindare à Sophocle, se soumet à l'effort de style qui forme en silence la civilisation athénienne. Hölderlin lègue ainsi à Nietzsche non seulement la notion d'une Grèce tragique, mais aussi le respect de l'heure propice, la patience, la volonté de créer d'abord en soi le style.

N'est-ce pas l'une des traditions hölderliniennes que celle de l'élaboration secrète d'un style à l'abri des bruits de la place

le mesure à ce qu'en eût fait Nietzsche s'il eût développé le scénario du même titre qu'il nous a laissé. Entre temps Schopenhauer et Wagner avaient passé.

1. Alexander Jung cite un mot de Caroline von Woltmann : *Hölderlin wird aufsteigen am literarischen Himmel Deutschlands wie ein Stern wenn Deutschland Dichter von seiner Grösartigkeit der Dignität und Innlichkeit des Ausdrucks getragen kann.* — Pour le parallélisme entre le destin de Hölderlin et celui de Kleist, nous renvoyons le lecteur au très bel ouvrage de M. Ayrault, *Heinrich von Kleist*.

publique et des vaines agitations, celle de la formation silencieuse d'une personnalité collective, n'est-ce pas cette tradition que, sans clairement le savoir au début, le cercle de Stefan George retrouvait? Ce n'est que dans les cinq dernières séries des *Blätter für die Kunst* que George lui-même, après les travaux de Hellingrath, l'un de ses fidèles, reconnut définitivement ce qu'il avait pressenti : les volumes de *Deutsche Dichtung*, publiés par Stefan George et Wolfskehl de 1900 à 1902 ne connaissent de Hölderlin que les odes et les élégies classiques ; dans les séries XI et XII des *Blätter für die Kunst* parues en 1919 et 1920 Stefan George ayant en main les derniers hymnes salue en Hölderlin le grand ancêtre et le grand initiateur. Hölderlin n'a pas seulement découvert Pindare, Dionysos, Orphée, et même un nouveau Platon ; il a une signification propre, une place unique dans la tradition allemande, dont il annonce et prépare le renouvellement du style et de l'âme : *Nicht dass seine dunklen und gesprengten silbenmaasse ein muster werden für suchende versschüler... denn es gilt höheres. Durch aufbrechung und zusammenballung ist er der verjünger der sprache und damit der verjünger der seele... mit seinen eindeutig unzerlegbaren wahrsagungen der eckstein der nächsten deutschen zukunft und der rufer des Neuen Gottes* 1.

Et Gundolf, qui a vu l'importance et la nouveauté de Stefan George dans le ton, *der neue Ton, der Dauerton*, ne lui connaissait en Allemagne qu'un précurseur : Hölderlin, le seul dont le poème ne soit en aucune manière une improvisation, un poème de circonstance, l'expression d'un mouvement passager de l'âme. Comme chez les poètes antiques, comme chez Dante, Shakespeare et les meilleurs poètes des langues romanes, on trouve chez Hölderlin et chez lui seul en Allemagne le ton soutenu qui en lui est un don, qui avec Stefan George devient un style, Gundolf dit même : une école.

La signification de Hölderlin est-elle purement allemande? Nous ne le croyons pas. Nous avons entendu parler avec scep-

1. Stefan George, *Tage und Taten*, 71.

ticisme de la possibilité qu'aurait un étranger, un Français, de saisir l'essentiel de Hölderlin. N'est-il pas dangereux de jeter ainsi l'exclusive et de vouloir voir l'essentiel de Hölderlin dans quelque chose de secret et d'incommunicable? Ne devait-on pas essayer tout au moins de montrer qu'il y a là un « bien commun », donner à ceux qui voudront le faire le moyen de l'intégrer au patrimoine occidental? Le renouvellement que salue Stefan George n'est pas valable seulement pour des Allemands. Hölderlin lui-même, s'il a placé son espoir dans son peuple, a eu une ambition plus vaste : c'est une ère nouvelle, un monde tout entier, une Hespérie, qu'il annonce, qu'il sent vivre en lui et que pour sa part il a réalisée.

Il fallait, hors d'Allemagne, faire une première tentative pour dégager les valeurs que représente Hölderlin et donner les éléments qui permettent de l'intégrer à une lignée humaine, à une famille d'esprits qui s'apparentent à travers les âges, les nations, les catégories.

BIBLIOGRAPHIE

Il nous a paru qu'il convenait de donner non pas une bibliographie exhaustive (voir Seebass et Böhm) ni une simple liste d'ouvrages consultés ou à consulter, mais un choix qui oriente et facilite la recherche.

I. — BIBLIOGRAPHIES.

Friedrich Seebass, *Hölderlin-Bibliographie*. Munich, 1922.

Essai d'une bibliographie exhaustive jusqu'en 1922. En effet nous n'y avons constaté que très peu de lacunes ou d'erreurs.

Adolf von Grolmann, *Die gegenwärtige Lage der Hölderlin-Literatur. Eine Problem-und Literaturschau*.

D. Vjft. f. Litw. u. Geistesgesch. IV, 1929, p. 564 et suiv.

Wilhelm Böhm, *Hölderlin*.

La bibliographie de l'ouvrage de Böhm complète celle de Seebass, en particulier pour les années 1922-1930.

Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, 1934, n° 12, p. 613-645. Johannes Hoffmeister, *Die Hölderlinliteratur 1926-1933*.

Contient un compte rendu des derniers ouvrages parus sur Hölderlin.

II. — ÉDITIONS DES ŒUVRES DE HÖLDERLIN.

Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, begonnen durch Norbert v. Hellmuth, fortgeführt durch Friedrich Seebass und Ludwig v. Pigenot. Berlin, 1923.

6 volumes. C'est d'après cette édition, la meilleure, que nous donnons nos références.

Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*. Kritisch-histor. Ausgabe von Franz Zinkernagel. Inselverlag, Leipzig.

Premier volume en 1914.

Hölderlin, *Werke*.

Édition en un volume sur papier bible de l'Inselverlag, ne comprenant pas les lettres.

Hölderlin, *Gesammelte Briefe*.

Édition de la correspondance en un volume sur papier bible de l'Inselverlag, avec une introduction d'Ernst Bertram.

III. — ÉTUDES EN ALLEMAND.

Ernst Bauer, *Hölderlin und Schiller*. Dissertation. Tübingen, 1908, 74 p.

Ne pense pas que Hölderlin ait finalement été influencé de façon déterminante par Schiller. Reconnaît en Hölderlin la présence d'un tempérament très vigoureux, que certaines œuvres de Schiller ont pu aider à trouver sa voie.

Friedrich Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*. Stuttgart, 1933, 195 p.

Marie Belli-Gontard, *Lebenserinnerungen*. Frankfurt, 1872, 324 p.

La nièce du banquier Gontard rapporte des souvenirs de jeunesse concernant Suzette Gontard.

Ernst Bertram, *Der Kämpfer Hölderlin*. Introduction à la correspondance de Hölderlin. Leipzig, 1935.

Walter Betzendörfer, *Hölderlins Studienjahre im Tübinger Stift*. Heilbronn, 1922.

Donne une bibliographie de la question.

H. W. Bertallot, *Hölderlin-Nietzsche. Untersuchungen zum hymnischen Stil in Prosa und Vers*. Berlin, 1933, 111 p.

Lorenzo Bianchi, *Der junge Josef Görres und Friedrich Hölderlins Hyperion*. Heidelberg, 1926, 50 p.

Livre d'un intérêt médiocre, au moins en ce qui concerne Hölderlin.

Paul Böckmann, *Hölderlin und seine Götter*. Munich, 1935, 456 p.

Wilhelm Böhm, *Hölderlin*. 2 vol. Halle, 1928-1930.

L'ouvrage de Wilhelm Böhm est fondamental. Il représente la somme la plus considérable de vues, de rapprochements, de notes accumulées sur Hölderlin. La façon compacte et diffuse à la fois dont il se présente rend malheureusement plus difficile la découverte des suggestions très importantes et des notions justes qui y sont contenues en plus d'un endroit. L'ampleur du travail de W. Böhm, sa préoccupation trop exclusive de rattacher Hölderlin à tout ce qui peut lui être apparenté dans l'histoire des idées, ont empêché l'auteur de trouver la dominante et de dégager suffisamment la ligne proprement hölderlinienne.

Lothar Böhme, *Die Landschaft in dem Werke Hölderlins und Jean Pauls*. Leipzig, 1908, 115 p., dont 38 sur Hölderlin.

Le sujet valait mieux. Il fait simplement de Hölderlin le précurseur des romantiques. A toutefois le mérite de sentir qu'il y a un parallèle à taire entre Hölderlin et le Tasso de Goethe.

Eduard Bösenacker, *Der Rhythmus der Vorstellungen in Hölderlins « Oden und Elegien »*. *Untersuchungen über den Zusammenhang seiner Poetik und Poesie*. Dissertation non imprimée. Ms à Munich, 1921.

Très bon travail sur la théorie et la pratique poétique chez Hölderlin.

Ernst Cassirer, *Hölderlin und der deutsche Idealismus*. Logos, 1918. Repris dans l'ouvrage *Idee und Gestalt*. Berlin, 1921, p. 111 à 152.

Essai d'une intelligence pénétrante sur les rapports de Hölderlin et de l'idéalisme allemand. Propose la formule : « Dialektik des Gefühls. »

Herbert Cysarz, *Erfahrung und Idee*. Wien, Leipzig, 1921, p. 158 à 167.

Bonne représentation des valeurs spirituelles que représente la vie de Hölderlin. Voit ce qu'il y a de sensé, de précis dans l'enthousiasme de Hölderlin. Reconnaît son absence de pathétique, son réalisme. Déconseille de faire jamais du poète un philosophe.

Werner Deubel, *Göthes und Hölderlins Religiosität*. Almanach de Philipp Reclam pour 1932, p. 93 à 106.

Excellent essai d'un disciple de Klages. Résume ainsi son sujet : « Hier sei nur vom grundlegenden religiösen Erlebnis die Rede als dem gemeinsamen Ansatz der klassischromantischen « Umwertung aller Werte », wobei Goethe die klassische, Hölderlin die romantische Seelenhaltung verbildlichen möge. Das beiden gemeinsame Weltbild ist eben darum eigenwüchsig deutsch und revolutionär, weil es ausserhalb des herkömmlichen Wertschemas steht, nämlich ausserhalb des Christentums und seines philosophischen Spiegelbildes, des sogenannten Idealismus. »

Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. 1906.

Le seul défaut de cette étude en profondeur est de dater de 1906 et d'ignorer pratiquement les essais et les derniers hymnes de Hölderlin. Situe Hölderlin dans l'histoire de l'esprit allemand.

Veronika Erdmann, *Hölderlins ästhetische Theorie im Zusammenhang seiner Weltanschauung*. Iena, 1923, 96 p.

L'auteur a pour point de départ l'ouvrage de Cassirer. A le sens de l'unité profonde du caractère de Hölderlin, mais le voit monté trop exclusivement sur le ressort métaphysique.

Emil Ermatinger, *Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart*. Leipzig, Berlin, 1921, tome I, p. 286 à 308.

Traite Hölderlin en romantique : « Lyriker des Gedankens », entre Schiller et Novalis. Croit que l'influence de Goethe, représenté par les *Römische Elegien* et les *Venezianische Epigramme*, aurait succédé à l'influence de Schiller.

Rudolf Fahrner, *Hölderlins Begegnung mit Goethe und Schiller*. Marburg, 1925, 73 p.

Essai remarquable. Donne une excellente bibliographie critique, avec un sens très sûr des valeurs. Met au point de façon souvent définitive la position respective de Hölderlin, Goethe et Schiller.

Stefan George, *Hölderlin*. Blätter für die Kunst, XI et XII. 1919-1920. Repris dans l'édition complète, XVII, *Tage und Taten*.

Josef Görres, *Hyperion*. Dans Aurora, München, 24 oct. 1804.

Adolf von Grolmann, *F. Hölderlins Hyperion. Stilkritische Studien zu dem Problem der Entwicklung dichterischer Ausdrucksformen*. Dissertation. München, 1919.

Critique également la tendance dithyrambique et la tendance métaphysique dans les ouvrages inspirés par Hölderlin. Voit en Hölderlin un philosophe au sens antique du terme. Hölderlin ne doit être placé dans aucune classification existante. Grolmann considère le style lui-même comme un élément biographique. Remarques intéressantes sur les rapports entre le style de Hölderlin et la Bible.

Adolf von Grolmann, *Das Hölderlinbild der Gegenwart*. J. Fr. D. Hochstft. Frankfurt a. M., 1929, 94 p.

Essentiellement bibliographique.

Rudolf Grosch, *Die Jugendsichtung Hölderlins*. Dissertation. Berlin, 1899, 46 p.

Soutient la thèse que les hymnes de la jeunesse de Goëthe auraient agi sur le panthéisme de Hölderlin et sur le lyrisme de sa maturité. Reconnaît à juste titre l'importance de Klopstock comme précurseur de Hölderlin.

Friedrich Gundolf, *Hölderlins Archipelagus. Öffentliche Probevorlesung zur Erlangung der Venia Legendi an der philosophischen Fakultät Heidelberg*. 1911. Repris dans *Dichter und Helden*. 2^e éd. Heidelberg, 1922.

L'essai de Gundolf a été écrit en un temps où Stefan George et son cercle n'avaient pas encore eu la révélation de Hölderlin que devait apporter Hellingrath. Il procède plutôt par intuition à travers un seul poème, « der Archipelagus », que par connaissance approfondie du poète.

Otto Günther, *Die Bildnisse Hölderlins*. Stuttgart, Berlin, 1928.

Moritz Hartmann, *Eine Vermuthung*. Freya, 1861. Repris dans Œuvres complètes, tome X.

Norbert von Hellingrath, *Pindariübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Dissertation, München, 1910, Jena, 1911.

Norbert von Hellingrath, *Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen. — Hölderlins Wahnsinn*. München, 1921.

Hellingrath, qui de tous les critiques a le plus fait pour Hölderlin, a été tué à Verdun le 14 décembre 1916 à l'âge de vingt-huit ans.

Käthe Hengsberger, *Isaak von Sinklair, der Freund Hölderlins*. Berlin, 1920.

S'est intéressée à l'influence que Hölderlin a pu exercer sur Sinklair. Connaît des essais manuscrits de Sinklair sur le langage.

Karl Hermann, *Der heroische Hölderlin*. Dans : *Neue Jahrbücher für Wissensch. u. Jugendbildung*. Teubner, 1934.

Johannes Hoffmeister, *Hölderlin und Hegel*. Tübingen, 1931.

Karl Jaspers, *Strindberg und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*. 2^e éd., Berlin, 1926.

Marie Joachimi-Dege. Introduction à l'édition de Hölderlin. Berlin, 1909.

Alexander Jung, *Friedrich Hölderlin und seine Werke. Mit besonderer Beziehung auf die Gegenwart*. 1848.

Le premier ouvrage important consacré à Hölderlin, et qui reste l'un des meilleurs. Inspiré en particulier par les préoccupations politiques de l'époque (1848). Note que ce qui manque à l'hellénisme de Hölderlin, c'est l'ironie grecque, le sourire de Platon, qui est la conviction naïve qu'aucune négation de l'esprit ne vaudra contre la simple et positive réalité des choses. Hölderlin établit la conjonction Allemagne-Grèce au moment où Novalis établit la conjonction Allemagne-christianisme. Hölderlin n'est pas plongé dans une nostalgie du passé, mais orienté vers le présent et l'avenir. Il révèle les Allemands à eux-mêmes. Analyse la façon dont se mêlent le plastique et le musical dans l'œuvre de Hölderlin. Oppose l'Hyperion, moderne et musical, à l'*Empedokles*, antique et plastique. Relève la tendance de Hölderlin à l'universalisme : « So könnten wir Hölderlin ...einen wahrhaften Kosmopoliten... nennen. »

Julius Klaiber, *Hölderlin, Hegel und Schelling in ihren schwäbischen Jugendjahren*. Stuttgart, 1877.

Est la source de Hellingrath pour la plupart des indications sur Denkendorf, Maulbronn, Tübingen. Note des affinités frappantes entre Herder et Hölderlin.

Max Kommeiell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock. Herder. Gœthe. Schiller. Jean-Paul. Hölderlin*. Berlin, 1928, p. 395 à 483.

De la lignée de Stefan George. Ouvre des perspectives importantes sur Hölderlin et le génie allemand. Donne à la figure de Hölderlin son relief.

Willi Fr. Könitzer, *Die Bedeutung des Schicksals bei Hölderlin*. Würzburg, 1932, 148 p.

Ernst Kretschmer, *Geniale Menschen*. Berlin, 1929.

Essai de sociologie et de pathologie du génie. Étude du milieu d'où sont sortis Hölderlin, Schelling, Mörike, Uhland. Comparaison entre Hölderlin et Rousseau, dont la sensibilité est jusque dans le détail identique. Malheureusement l'auteur ne connaît de Hölderlin guère que l'*Hyperion*, sinon ses conclusions eussent été plus probantes encore.

Gustav Landauer, *Fr. Hölderlin*. Potsdam, 1922, 53 p.

Reconnaît, à travers la maladie, l'inouïe force d'âme et d'esprit de Hölderlin.

Wilhelm Lange, *Hölderlin. Eine Pathographie*. Stuttgart, 1909.

Beaucoup de suggestions, pour la plupart fausses. Identifie le romantique et le psychopathe en Hölderlin. A du moins le mérite de distinguer nettement le génie de Hölderlin (si du moins on peut parler de génie, dit-il) de sa folie, qui a eu surtout pour effet de gêner sa productivité, tout en favorisant un certain développement de son lyrisme.

Emil Lehmann, *Hölderlins Hymnen an die Ideale der Menschheit*. 1909.

Emil Lehmann, *Hölderlins Idylle « Emilie »*. Reichenberg i. B. 1925, 54 p.

Important en ce qui concerne le séjour de Hölderlin à Homburg. Déborde le cadre d'une étude sur l'idylle « Emilie ». Trouve souvent la note juste avec beaucoup de délicatesse.

Emil Lehmann, *Hölderlins Lyrik*. Stuttgart, 1922.

Lucas Lichtenhan, *Hölderlin als Politiker*. Dissertation non imprimée, Bâle, 1923.

Carl Litzmann, *Hölderlin-Studien. Zur Entwicklungsgeschichte des Hyperion. Die Diotima-Briefe. Einladung an Neuffer. Das Drama König Agis*. Seufferts Vierteljahrsschrift, 1889.

Carl Litzmann, *Friedrich Hölderlins Leben. In Briefen von und an Hölderlin. Bearbeitet und herausgegeben*. Berlin, 1890.

Alexander Mette, *Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten Schizophrener und dichterischer Produktion*. Dessau, 1928, 97 p.

Étudie le style de Hölderlin en pathologue, y relève la trace de sa maladie tout en faisant la part du talent et celle de la folie. Compare la langue de Hölderlin à celle de schizophrènes dont il a étudié le cas.

Wilhelm Michel, *Friedrich Hölderlin*. München, 1912.

Wilhelm Michel, *Hölderlins abendländische Wendung*. Jena, 1923, p. 1 à 50.

Montre en Hölderlin un type de culture européenne à l'antique, avec les deux éléments : l'Orient primitif, déchainé, et l'Occident régulateur, conscient. Sans doute Michel a-t-il le tort de vouloir faire alterner ces deux éléments alors qu'ils sont toujours tous deux présents, de croire, à la fin de l'évolution de Hölderlin, à un retour vers l'Occident chrétien. Mais il voit bien comment Hölderlin devient de plus en plus lui-même. — Dans un essai contenu dans le même volume, *Wir*

und die Mystik, il soutient la thèse suivante : « Kaum einer hat wie Hölderlin Ernst gemacht mit der Antike. Aber gerade in ihm lebt sich das Altertum noch einmal zu Ende. Es erwachte in ihm zum Leben, um ernster und endgültiger zu sterben. »

Wilhelm Michel, *Der abendländische Zeus: Aufsätze über Rudolf Steiner, Oswald Spengler, Hölderlin und andere*. Hannover, 1923.

Sur Hölderlin et la politique de la France en Rhénanie. W. Michel, né à Metz, adresse un appel aux intellectuels français.

Wilhelm Michel, *Hölderlin und der deutsche Geist*. Darmstadt, 1924, 72 p.

Wilhelm Michel, *Hölderlin, der Sänger des Deutschtums*. Völkische Kultur, Dresden, Juin 1933.

Carl Müller-Rastatt, *Friedrich Hölderlin. Sein Leben und seine Werke. Mit einem Anhang ungedruckter Gedichte Hölderlins*. Bremen, 1894.

Étude surtout biographique. Rappelle la lettre élogieuse que Wilhelm Heine écrit à Sömmering à propos de l'*Hyperion*. Bonne mise au point du parallèle entre Hölderlin et les romantiques.

Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1873.

Dans l'édition Alfred Kröner, p. 18 et suiv., 167 et suiv., 228 et suiv.

Martin Ninck, *Hölderlin, Eichendorff. Vom Wesen des Klassischen und Romantischen*. Heidelberg, 1928, 151 p., dont 27 sur Hölderlin.

Oppose le classicisme de Hölderlin au romantisme d'Eichendorff. Hölderlin : « der metaphysische Vollender der Klassik ».

Karl Justus Obenauer, *Hölderlin. Novalis*. Jena, 1925, 291 p., dont 82 sur Hölderlin.

Reconnait l'optimisme de Hölderlin. Souvent Obenauer fait des constatations justes, mais sur un ton sublime, « magique », qui tient de la mythologie plus que de la critique. En particulier développements sur la signification métaphysique et religieuse de la folie de Hölderlin.

Emil Petzold, *Hölderlins Brod und Wein. Ein exegetischer Versuch*. Gymnas. Programm. Sambor in Galizien, 1896-97.

Une des études les plus solides et les plus sensées qu'ait inspirées Hölderlin. Remarque en particulier qu'on peut parler d'un matérialisme de Hölderlin au sens présocratique du terme.

Ludwig von Pigenot, *Hölderlin, das Wesen und die Schau*. München, 1923, 164 p.

Le continuateur de Hellingrath veut donner du poète une image vivante, mais non familière. « Wenn irgendeiner so ist Hölderlin der anti-romantische Genius; wie kein Zweiter will er Leibhaftigwerdung seines Gedankens. » « Hölderlins Christus ist in aller Form eine mythische Neuschöpfung. » La prise de conscience, « das zuseich-selber-kommen » est la caractéristique commune aux Grecs et à Hölderlin. « Ein Gutes und Böses im christlichen (auch im Kantischen) Verstande existiert für ihn nimmer. Er kennt nur Reines, d. i. nach Bildung strebendes, und Rohes, d. i. alle Bildung abstossendes... es handelt sich bloss um einen graduellen Unterschied... Alles ist gut ». Malheureusement Pigenot considère comme authentique le récit de Hartmann sur le passage de Hölderlin près de Blois et tient compte des propos prêtés à Hölderlin par Hartmann. Voit en Goethe plus un Latin qu'un Grec (silberne Latinität), tandis que Hölderlin serait le Grec de la haute époque. « Hölderlin ist vielleicht der phantasiöseste Dichter der Deutschen, sehr arm an Einfällen und sehr dürftig an äusserem Zierat. »

Ludwig von Pigenot, *Hölderlins Grund zum Empedokles*. Dissertation, non imprimée. München, 1919.

Ouvrage que nous avons consulté avec profit, quoique les conclusions principales en aient été reprises dans les autres travaux de Pigenot, en particulier dans l'édition Hellingrath.

E. Planck, *Die Lyriker des schwäbischen Klassizismus*, 1896, 73 p.

Intéressant en ce qu'il rend bien l'atmosphère du Tübinger Stift et de l'intellectualité souabe à la fin du XVIII^e siècle.

Theodor Reuss, *Heinse und Hölderlin*. Dissertation. Tübingen, 1906, 72 p.

Relève que W. Heinse a envoyé son livre *Hildegard von Hohensthal* à « Madame Gondar » en 1796. Retrouve des traces d'influence de *Hildegard* sur le tome I de l'*Hyperion*.

Rainer Maria Rilke, *An Hölderlin*. Dans : *Späte Gedichte*, 1934.

Franz Rosenzweig, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Ein handschr. Fund.* Heidelberg, 1917

(Sitzungsber. der Heidelb. Akad. d. W. Philos. Hist. Kl. 1917, Heft 5.)

Ottmar Rutz, *Über einige Echtheitsfragen bei Hölderlin*. Euphorion 1913, p. 428 et suiv.

Partant d'un principe intéressant, qui consiste à caractériser les œuvres d'un auteur par le son propre qu'elles rendent, il arrive à des conclusions fausses. C'est ainsi qu'il nie l'authenticité de l'Hymne à Colomb.

Hans Schrader, *Hölderlins Deutung des Oedipus und der Antigone*. Bonn, 1933.

Joseph Schwetje, *Stilistische Beiträge zu Fr. Hölderlins Hyperion*. Dissertation Greifswald. Hildesheim, 1911, 101 p.

D'une étude à allure scientifique il ne sort aucun résultat positif, sinon que Hölderlin écrit un style soutenu qu'on ne peut nommer prose.

Friedrich Seebass, *Neues von Hölderlin*. Dans : *Wissen und Leben*. Juillet, 1922.

Apporte surtout des renseignements biographiques, de valeur inégale.

Lilli Sertorius, *Der Wandel des deutschen Hölderlin-Bildes*. Dissertation. Köln, Ansbach, 1928.

Georg Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*. Stuttgart, 1923.

D'un intérêt médiocre en ce qui concerne Hölderlin; voir p. 247.

Georg Stefansky, *Das hellenisch-deutsche Weltbild. Einleitung in die Lebensgeschichte Schellings*. Bonn, 1925, 219 p.

Très important en ce qui concerne les rapports de Hölderlin avec l'idéalisme allemand; voir p. 148 à 160.

Ludwig Strauss, *Hölderlins Anteil an dem ältesten Systemprogramm*. Dtsche Vjft f. Litw. u. Geistesg, 1927.

Ludwig Strauss, *Das Problem der Gemeinschaft in Hölderlins Hyperion*. Leipzig, 1934.

Karl Viëtor, *Die Lyrik Hölderlins*. Frankfurt a/M., 1921.

L'un des ouvrages les plus utilisables, bien que d'une construction un peu schématique.

Johannes Volkelt, *Friedrich Hölderlin. Im neuen Reich*, 1880.

Trouve un mot heureux pour caractériser Hölderlin : « Die Tapferkeit einer zarten Seele. » Cette étude présente un intérêt surtout pour ceux qui voudraient faire l'histoire de la critique hölderlinienne.

Karl Vossler, *Leopardi*. München, 1923.

Consacre 15 pages à Hölderlin qu'il range dans la même famille que Leopardi, Byron, Vigny : « Die grossen Lyriker des Weltschmerzes. » Malheureusement il part de la conception de Hölderlin qu'avaient répandue Haym, Dilthey, Gundolf, qui est insuffisante.

Franz Zinkernagel, *Die Entstehungsgeschichte von Hölderlins Hyperion*. Strassburg, 1907.

Tend à considérer Hölderlin comme totalement dans la dépendance des philosophes ses contemporains et amis, de Schelling en particulier.

Franz Zinkernagel, Introduction à l'édition de Hölderlin parue à l'Insel Verlag, 1922, 42 p.

Zinkernagel s'intéresse presque exclusivement à la recherche des influences, C'est ainsi que selon lui Hölderlin, au début de sa carrière, n'est pas encore lui-même parce qu'il subit des influences littéraires et philosophiques. A la fin de sa carrière il n'est plus lui-même, dominé qu'il est par la maladie mentale. Quant à la période de pleine activité, elle se laisse facilement expliquer par ce qui a précédé et par ce qui a suivi. On finirait par croire qu'à aucun moment Hölderlin n'a été lui-même. Toutefois l'analyse de Zinkernagel peut être précieuse.

Franz Zinkernagel, *Neue Hölderlin-Funde*. Neue Schweizer Rundschau, Avril, 1926.

Donne des textes inédits de Hölderlin, en particulier un plan de dialogue intitulé : *Communismus der Geister*.

Günther Züntz, *Über Hölderlins Pindarübersetzung*. Dissertation Marburg, 1928.

Stefan Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon*. Leipzig, 1925.

Une étude qui a beaucoup contribué à la diffusion du nom de Hölderlin. Traduit en français.

IV. — ÉTUDES EN FRANÇAIS.

Charles Andler, *Les Précurseurs de Nietzsche*. Paris, 1920.

Andler consacre à Hölderlin considéré comme l'un des précurseurs de Nietzsche un essai qui est au nombre des meilleurs.

Roger Ayrault, *Heinrich von Kleist*. Thèse 1934.

Joseph Claverie, *La Jeunesse d'Hölderlin jusqu'au roman d'Hyperion*. Alcan, 1922.

C'est le fragment achevé d'une thèse de doctorat interrompue par la mort de l'auteur tué d'un éclat d'obus le 15 septembre 1914 à l'âge de trente-trois ans. Les influences subies par Hölderlin dans sa jeunesse y sont étudiées avec un détail extrême.

Challemel-Lacour, *La Poésie païenne en Allemagne au XIX^e siècle. Frédéric Hölderlin*. Revue des Deux-Mondes, 15 juin 1867.

« La place d'Hölderlin est parmi les grands lyriques, non pas seulement de son pays, mais de tous les temps. » L'une des caractéristiques les plus intelligentes de

Hölderlin, qui n'est, dit Chaillemel-Lacour, ni classique, ni romantique, mais un esprit moderne. Remarques sur le paganisme de Hölderlin, qui n'est pas un paganisme alexandrin aux gracieuses superstitions, mais qui tient plutôt du génie sinistre des légendes primitives et des religions de Samothrace. Note chez Hölderlin l'opposition à la rêverie et « l'impatience de toucher terre ».

Philarète Chasles, *Hölderlin*. Revue de Paris, 1836.

Décrit Hölderlin fou à Tübingen comme s'il avait été le voir lui-même, sans qu'on puisse préciser s'il ne s'agit pas d'une fiction. Dit que Hölderlin est devenu fou à Paris, accablé par ce monstre qu'est la civilisation parisienne.

Marie Crayssac, *Études sur l'Hyperion de Hölderlin*. Thèse. Nancy, 1924.

Enid Lowry Duthie, *L'Influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne*. Thèse. Paris, 1933.

Voir en particulier p. 112, p. 120, p. 521 et suiv., concernant l'influence de Hölderlin sur le George-Kreis.

Robert Tournaud, Discours de Distribution des prix du Lycée de Bordeaux, 1929.

Sur le séjour de Hölderlin à Bordeaux. M. Tournaud et moi-même nous sommes adressés à M. le Consul d'Allemagne à Bordeaux, dans l'espoir que les archives du Consulat pourraient contenir quelque renseignement relatif au séjour de Hölderlin à Bordeaux. Il semble que de ce côté il faille perdre l'espoir de retrouver quelque chose. Qu'il nous soit permis cependant de remercier M. Eckel, Consul d'Allemagne, de sa gracieuse et bienveillante obligeance.

Jean Wahl, *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*. Paris, 1929, 264 p.

V. — TRADUCTIONS FRANÇAISES DE L'ŒUVRE DE HÖLDERLIN.

Frédéric Hölderlin, *Hyperion ou l'Hermite en Grèce*. Traduit par Joseph Delage. Paris, 1930.

Pierre-Jean Jouve, *Poèmes de la folie de Hölderlin*. Avant-propos de Bernard Grœthuyssen. Paris, 1930.

Friedrich Hölderlin, *La Mort d'Empédocle*. Trad. et introd. de André Babelon. Paris, 1930.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.	VII
INTRODUCTION	I

LIVRE I

ENFANCE ET ADOLESCENCE

CHAPITRE	I. — Denkendorf, Maulbronn	23
—	II. — Tübingen.	33
—	III. — Les hymnes de jeunesse	51
—	IV. — Le <i>Thalia</i> . — <i>Fragment</i> de l' <i>Hyperion</i>	62
—	V. — Walterhausen, Iéna	77

LIVRE II

LE ROMAN

INTRODUCTION. Francfort.	99
CHAPITRE I. — Le plan de l' <i>Hyperion</i>	103
— II. — Les thèmes de l' <i>Hyperion</i>	110
— III. — La mise en œuvre.	124
— IV. — Le départ de Francfort.	140

LIVRE III

LE DRAME

INTRODUCTION. Homburg	151
CHAPITRE I. — Le projet de revue.	155
— II. — Les versions successives de l' <i>Empedokles</i>	169
— III. — Les fragments philosophiques.	218

LIVRE IV

LE LYRISME

CHAPITRE	I. — La poésie en vers réguliers	253
—	II. — Les hymnes.	310
—	III. — La fin	368
CONCLUSIONS.		385
BIBLIOGRAPHIE		421

Vu :

Le 12 juillet 1935.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELAËCROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris.

Pour le Recteur,

L'Inspecteur de l'Académie,

J. PERRON.

BRODARD & TAUPIN
COULOMMIERS-PARIS
France
21993-4-36.

